HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

Antike Kunst

Band II Teil 1

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON

PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON

DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT FRANKFURT (MAIN)

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. **I. Beth**; Professor Dr. **K.-H. Clasen**-Königsberg; Professor Dr. **L. Curtius**-Rom; Professor Dr. **E. Diez**-Bryn Mawr; Professor Dr. **W. Drost**-Danzig; Professor Dr. **K. Escher**-Zürich; Museumsdirektor Dr. **A. Feulner**-Frankfurt; Professor Dr. **P. Frankl**; Professor Dr. **A. Haupt**; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Dr. **N. Pevsner**; Professor Dr. **W. Pinder**-Berlin; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Professor Dr. **P. Schubring**; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. **F. Volbach**-Rom; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin; Dozent Dr. **W. Zschietzschmann**-Gießen; Dr. **P. Zucker**

POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

DIE ANTIKE KUNST

BAND II

ERSTER TEIL

DIE KLASSISCHE KUNST GRIECHENLANDS

VON

PROFESSOR DR. LUDWIG CURTIUS

DIREKTOR DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS IN ROM

ACADEMIA

POTSDAM

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION

PRINTED IN GERMANY

AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION, POTSDAM
OHLENROTH'SCHE BUCHDRUCKEREI ERFURT



Fragment der Eberjagd aus Tiryns. Aus Bruchstücken rekonstruiert.
(Nach Tiryns)



Abb. 1. Der Aphaiatempel von Aegina.
Rekonstruktion nach einem Aquarell von C. R. Cockerell um 1812.
Nach C. R. Cockerell, The temples of Jupiter Panhellenius and of Apollo Epicurios S. 11.

Die griechische Kunst

I.

Das Vorspiel. Kreta und Mykene

Ungleich der Geschichte des Abendlandes in Mittelalter und Neuzeit, in der die Frage ihrer Periodisierung nicht zur Ruhe kommt, und sich in immer neuen Versuchen der Gliederung ihrer Zeitabschnitte die Problematik verschlungener Leitmotive offenbart, stellt sich die Geschichte der griechisch-römischen Welt dem ihr nahenden Betrachter dar wie eine Fernsicht der Alpen, deren einzelne Ketten, klar voneinander geschieden, beherrscht werden durch mächtige Gipfel. Die erste Blüte des archaischen Athen, das die Kräfte des Griechentums in sich zu konzentrieren beginnt, trägt den Namen des Solon, der 594/3 v. Chr. Jahresbeamter war, die zweite ist getragen vom Tyrannentum des Peisistratos und seiner Söhne von 560 bis 510, die dritte, die der beginnenden männlichen Freiheit, von Kleisthenes. Nachher ist der klassische



Abb. 2. Ansicht des Apollotempels von Bassae-Phigalia.
Kupferstich von I. C. Reinhart nach einer Zeichnung des Baron Stackelberg 1826.
Nach O. M. Baron von Stackelberg, Der Apollotempel von Bassae Taf. 11.

Stil klar gestuft durch Perserkriege, Kimon und Perikles; wie in keiner anderen Literatur der Welt ist die geschichtliche Wandlung an den drei großen Tragikern beinahe von jedem Verse abzulesen. Dann ist Sokrates der mehr symbolische wie faßbare Name für eine neue Geistigkeit, und das Gewicht der kulturellen Funktion rückt aus dem Körper des zerbrochenen Staates in das Individuum und in die Philosophie. Alexander der Große und Diadochen, und nun gleich auf der italischen Schwesterhalbinsel die großen Feldherren der Emanzipationskriege gegen Karthago und die südlichen und nördlichen Nachbarn Roms, die beginnende Weltherrschaft und die Verfassungskämpfe bis auf Caesar und Augustus, schließlich die Figuren der römischen Kaiser bis Constantin d. Gr. an der Wende der Zeiten: das ist überall klare Zäsur durch Ereignis und Persönlichkeit. Die antike Geschichte hat eine Durchsichtigkeit ihrer Komposition, als wäre der sie wirkende Weltgeist ein Künstler gleichen Geblüts wie antike Epiker und Dramatiker, und als wären die Maler und Bildhauer nur seine Enkel. Der klassische plastische Stil der antiken Kunst wurzelt tief im Geheimnis der Geschichte selber. Wie unbeweglich erscheint daneben die Geschichte Ägyptens, wie dumpf befangen und ziellos getrieben die des älteren Vorderasien, wie ringend, verworren und nur in seltenen glücklichen kurzen Epochen aus sich selbst bestimmt, die Geschichte des deutschen Volkes! Nur die Geschichte Frankreichs von Ludwig XI. ab bis Napoleon ist in der Klarheit ihres Baues und der Logik ihrer Konstruktion der antiken vergleichbar.

Indes, eine Epoche der griechischen Geschichte widerstreitet bisher völlig jedem Versuch



Abb. 3. Bucht von Itea.
Nach Holdt-Hofmannsthal, Griechenland Taf. 99.

des Begreifens, ihre Anfänge. Die älteste Geschichte Ägyptens liegt zwar weit hinter den uns geschichtlich faßbaren Monumenten zurück (siehe Bd. I S. 20f.), aber ihre Probleme sind relativ einfach, Konstituierung der herrschenden ägyptischen Rasse und ihre Abgrenzung gegen die reinen Afrikaner, Entstehen des Reiches aus den zahlreichen Einzelgauen und schließlich den beiden Teilreichen. Das muß alles geradlinig verlaufen sein. In Vorderasien ist die älteste Struktur des Zweistromlandes, der Kampf der Stadtstaaten untereinander und gegen die Wüsten- und Gebirgsvölker im ganzen Verlauf seiner Geschichte bis auf die Perser sichtbar (siehe Bd. I S. 226). Auch die älteste Geschichte Italiens ist nicht wirklich problematisch, wenn man von der ungeklärten Frage nach Herkunft und Entwicklung der Etrusker absieht: Bauernstämme verschiedener Rassen, die schließlich vom Römischen kraft seiner kriegerisch-staatlichen Energie und des geographischen Berufs Roms geeint werden. Und der Eintritt der Germanen aus dem Zwielicht ihrer Vorgeschichte in die Weltkultur des römischen Reiches vollzieht sich vor den wachen Augen der griechisch-römischen Geschichtschreibung. Aber am Eingang der griechischen Geschichte steht ein Tor, wunderbar und rätselhaft zugleich, in Allem unvergleichlich, die Gedichte Homers.

Die Fragen nach der wirklichen oder mythischen Persönlichkeit des Dichters, nach dem Wesen seiner einheitlichen oder kompilatorischen Kompositionen, nach der Geschichte ihrer Überlieferung gehen uns hier nichts an. Sie sucht in einem schon hundertjährigen Streit die Philologie zu beantworten. Aber, legt man die Entstehung von Ilias und Odyssee als einheitlichen Gedichten

1*



Abb. 4. Landschaft von Delphi.
Nach Jos. Ponten, Griech. Landschaften Taf. 73.

noch so tief herunter, also etwa in die erste Hälfte des VII. Jahrhunderts, so ist doch allgemein zugegeben, daß allein die Herausbildung des technischen Sprachmittels der Dichtungen, des epischen Verses, eine Jahrhunderte lange Entwicklung nötig gehabt hat. Also liegt hinter Homer eine lange Vorgeschichte der griechischen Sprache, diese betrachtet als in Dialekte geschiedenes, selbständiges Idiom aus dem Norden eingewanderter Stämme.

Wie die Sprache muß auch die griechische Religion schon eine lange Geschichte hinter sich haben, bis sie die Freiheit gewinnt, mit der Homer mit ihren Gestalten verkehrt. So tief verborgen liegt die Entstehung der griechischen Götter, daß kaum von einer Figur Name und ältester Kult aufgehellt ist. Und gerade die berühmtesten, individuellsten, in der Folge vom reinsten griechischen Glanze umflossenen wie Athena und Apollon haben sich bisher nicht völlig aus dem eigentlich griechischen religiösen Bereich erklären lassen, sondern scheinen zum Teil vorgriechischem oder außergriechischem Mythus anzugehören. In Homer aber ist eine unermeßlich reiche Welt religiöser Erfindung, die aus Quellen ganz verschiedener Zeiten und Völker strömte, in einem großen, wenn auch nicht widerspruchslosen System zusammengefaßt, und in den Ernst seiner Frömmigkeit mischt sich die Ironie, in die religiöse Ehrfurcht die philosophische Reflexion.

Ein drittes. Der Sitz Agamemnons ist das „goldreiche Mykene", Achilleus mit seinen Myrmidonen ist in Thessalien zuhause, von den Schätzen des böotischen Orchomenos ist die Rede. Mykene ist in geschichtlicher Zeit eine Ruine, Orchomenos ein unbedeutender Ort, Thessalien keine der herrschenden Landschaften. Sind diese Städte und Landschaften als Sitze alter Kultur



Abb. 5. Lakonien und Taygetosgebirge. Vom Theater von Sparta aus.
Nach Reisinger, Griechenland, Landschaften und Bauten Taf. 46.

freie mythologische Erfindung oder geschichtliche Erinnerung einer älteren Epoche, sind die Homerischen Helden bloß dichterische Gestalten, vielleicht verblaßte Götter einer älteren Religion oder sind sie wirkliche historische Persönlichkeiten, deren Ruhm im Epos weiterlebt. Und gar Troja! Wie kommt das kümmerliche Dorf dazu, durch die Schönheit der Helena und die Stürme Achills unsterblich zu werden?

Schließlich das Wichtigste für uns, die dichterische Sinnlichkeit Homers. Alles ist bei ihm „gesehen", und wie die Leidenschaft seiner Helden so oft geschildert wird durch das den Augen entfunkelnde strahlende Feuer, so geht seine eigene Liebesleidenschaft zu der Schönheit der Welt zuerst durch das Auge. Die Dinge leuchten für ihn in wunderbarem Glanze, die flatternden Haare seiner blonden Helden, die gewölbte Brust, die blühenden Leiber, die Präzision in der Schilderung jeder Verwundung, immer sucht seine Phantasie die bestimmte plastische Form. Und als Hektor da lag, von Achilles erlegt und seiner Rüstung beraubt,

> Blutbefleckt, da umstanden ihn all die Achäer,
> Die rings anstaunten den Wuchs und die herrliche Bildung.
> (Ilias XXII 371 f.)

Das ist, als ob ein Maler spräche, wie ja Signorelli nach der Legende seinen tot daliegenden Sohn als Akt gemalt hat. Sind die Helden der Ilias als ein Geschlecht muskulöser Körperlichkeit geschildert, das nach der Mühsal der Schlacht sich ins Meerbad stürzt, oder sich wie Nestor und Machaon gegen den Wind an den Strand stellt, so ist die Götterwelt merkwürdig farbig gesehen:



Abb. 6. Das „Theseion" in Athen. Nach alter Photographie.

Eos, im Krokosgewande, die rosenfingerige, die weißarmige Hera mit dem großen Kuhauge, Athena, die wie ein Stern, im Flug unzählige Funken umhersprühend zwischen die Heere zur Erde sich niedersenkt, Zeus mit den schwärzlichen Brauen im Gewittergewölke, der von sich selbst sagt, daß er auf dem Olymp sitzend, erfreue sein Herz durch das Schauen (Ilias XX 23). Und gleichsam zwischen Menschen und Göttern stehend die schönen Frauen. Die Ereignisse sind eingebettet in den Rhythmus von Sonnenfrühe und schattender Nacht, von Sturmgebrause und wogender Meerflut, und der Teppich der Erzählung ist durchwirkt von den mitreißenden Gleichnissen, wie Ilias II 147 die aufgeregte Menge der Volksversammlung gesehen wird wie das von den Winden hin- und herwogende Saatfeld oder II 459 die zu den Schiffen drängenden Völker wie das unzählige Gevögel der Kraniche, Gänse oder Schwäne auf den Gewässern des Kayster. Woher stammt diese Phantasie, durch welche Entwicklung ist sie erzogen? Denn das ist das Merkwürdige, am Eingang der Literatur anderer Völker steht eine mächtige aber schwerflüssige archaische Poesie, diese aber verfügt in ihrer Freiheit über alle Register, gewaltige wie liebliche, sie ist ebenso kraftvoll wie graziös, und sie bildet wirklich, was man weder von Virgil noch von Dante, noch vom Nibelungenlied sagen kann, eine Welt.

Und da in ihr ein voll ausgewachsenes Menschentum dahinstürmt, leidet und unermeßlich sich selbst genießt, ganz diesseitig gesonnen und doch voller Reflexion über Tod und Schattendasein im Hades, über Herrlichkeit und Grausamkeit der Götter, über Würde und Unwürde des sittlichen Menschen, zuletzt tief erfüllt vom tragischen Pathos seines Heroenschicksals, so entsteht die Frage, ob Homer wirklich seine Zeit schildert, das Griechendasein eben des VIII./VII. Jahrhunderts der Abfassung der Gedichte, das wenigstens in der bildenden Kunst den offenbarsten Gegensatz (Abb. 66) zu seiner vollsaftigen Bildphantasie darstellt, und das wir



Abb. 7. Die Bucht von Salamis. Nach alter Photographie.

sonst in Allem als einen Anfang ansehen müssen, wo doch Homer eine Erfüllung bedeutet wie nie wieder ein Dichtwerk. Er ist zum geistig-künstlerischen Gesetzgeber für die ganze Zukunft seines Volkes geworden wie kein anderer Dichter, auch Dante nicht. Hat hier ein Volk im Traume seiner Jugend sein ganzes männliches Wesen ausgesprochen auf einer Lebensstufe, auf der andere Völker erst zu stammeln beginnen und durch fremde Vorbilder sich mühsam selber finden müssen, und ist hier, ein einziges Mal, die vollkommene Schöpfung fertig geboren wie die gewappnete Athena aus dem Haupte des Zeus?

Oder sind der Stoff des Epos, die Schönheit der Sprache, die Elastizität des Verses, die Helden selbst und ihre Gesinnung, und das künstlerische Sehertum Homers weitergeführtes Erbe einer viel älteren Zeit, also einer Jahrhunderte älteren ersten griechischen Kultur, ist Homer nicht also ein Beginner, sondern ein Vollender?

Dies hier in notwendiger Kürze skizzierte Problem, das die Philologie allein mit ihren Mitteln nicht lösen kann, ist nun durch eine Reihe glänzender archäologischer Entdeckungen immer deutlicher, wenn auch zugleich in neuer Kompliziertheit herausgearbeitet worden und beginnt langsam seine Lösung zu finden, zu der freilich heute noch Vieles fehlt. Die Darstellung der rein archäologischen Probleme fällt außerhalb unserer Aufgabe, aber auch die nur kunstgeschichtliche Betrachtung ist ganz von ihnen losgelöst, unabhängig von den Fragen nach Wesen, Schicksal und Verflechtung der hinter den Monumenten stehenden Völker und Zeiten nicht durchzuführen.

Seit Schliemanns wagemutigen Entdeckungen, aus denen erst durch Dörpfelds Methode wissenschaftliche Objekte geworden sind, ist nicht nur in der zweiten und sechsten Stadt Trojas (Abb. 13), in Tiryns (Abb. 10), Mykene (Abb. 18, 19), Orchomenos, sondern vor allem durch



Abb. 8. Nike des Paionios in Olympia.
Nach Aufnahme von R. Hamann.

die glänzenden Forschungen von A. Evans auf Kreta in Knossos (Abb. 11, 12), durch die Halbherrs in Phaistos (Abb. 14) eine vorgeschichtliche Kultur sichtbar geworden, als deren Bereich allmählich ganz Griechenland von Thessalien und Aetolien im Norden und den jonischen Inseln im Westen bis Milet und Cypern im Süden und Osten erschlossen ist. Durch den Nachweis ihrer Produkte in ägyptischen Funden der XII. Dynastie des mittleren, der XVIII. und XIX. Dynastie des neuen Reiches einerseits, und dem Vorkommen ägyptischer datierter Monumente innerhalb kretisch-mykenischer Umgebung andererseits ist aber auch die chronologische Verankerung dieser neuen Periode möglich geworden, deren Blüte von der XII. bis zur XIX. ägyptischen Dynastie, also, die Problematik der ägyptischen Chronologie vorausgesetzt, von etwa 1650 bis 1250 v. Chr. gedauert hat. Und schließlich wird durch die in ihrer Bedeutung gar nicht zu überschätzende Entdeckung E. Forrers, daß in historischen Keilschriftakten aus dem großen Palast in Boghaskiöi (Bd. I Abb. 179) von Kriegszügen des Eteokles, eines Königs griechischer Aeoler, im Zusammenhang mit etwa um 1325 fallenden Ereignissen und von der Landung einer Flotte unter dem Achäerkönig Atreus in Karien um etwa 1250 berichtet ist, die ganze kretisch-mykenische Kultur aus der Dämmerung überlieferungsloser Prähistorie in die allmählich sich erhellende geschichtliche Ordnung eingegliedert, sie wird aus Vorgeschichte Geschichte.

Damit ist die längst verteidigte aber auch von anderen skeptisch abgelehnte Vermutung von der geschichtlichen Existenz der Homerischen Königsfamilien bewiesen. Der Heldenerzählung vom trojanischen Krieg liegt eine wirkliche geschichtliche Episode zu Grunde, kein Zweifel, daß Schliemanns Troja (Abb. 13) das Homerische, unser wieder ausgegrabenes Mykene (Abb. 18) das



Die Prinzessin mit der Elfenbeinbüchse.
Aus dem großen Frauenfries von Tiryns.
(Nach Tiryns II)

der Atriden ist, daß also eine wirklich griechische achäisch-äolische Kultur in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Chr. geblüht hat und daß von ihrer nachschimmernden Erinnerung die Gedichte Homers erfüllt sind.

Wie in ihm älteste Elemente in jüngerer Umformung und Überarbeitung überliefert sind, ist hier nicht darzulegen. Aber von der schrittweise erkämpften Höhe der neuen geschichtlichen Perspektive aus tun sich gleich Blicke auf in neue Nähe und Ferne. Es sitzen also wirklich geschichtliche Griechen im zweiten Jahrtausend im Peloponnes und drängen in der Fülle ihrer Kraft über das Meer an die asiatische Küste. Aber, da sie sicher ein vom Norden des Balkans her eingewandertes Volk indogermanischen Stammes sind, treffen sie Bewohner welcher Art in Griechenland an, unterjochen sie, vermischen sich mit ihnen, übernehmen die Namen ihrer Flüsse und Berge, und die Kulte ihrer Götter? Und, da, wie gleich (S. 27f.) zu zeigen, die kretischen Paläste in Grundrißbildung und Wohnungssitte im größten Gegensatz zu den achäischen Herrenburgen von Mykene und Tiryns stehen, die erste große selbständig neben die ägyptisch-orientalischen Stile tretende Epoche einer europäischen Kunst also, die kretische, nicht eigentlich griechisch ist, die Griechen aber gänzlich in ihren Bannkreis zieht, aus welchen rätselhaften Urgründen eines unbekannten Volkstums erwächst sie? Rein autochthon oder erzogen durch die älteren Kulturen des Nillands oder Vorderasiens? Und wo mündet nun eine eigene neue, eben griechische Produktivität jener Achaier in sie ein? Und wie geht am Ausgang des völkerbewegten zweiten Jahrtausends dieser kretisch-mykenische Stil in einen rein griechischen über, eben jenen, den wir



Abb. 9. Die Tänzerinnen auf der Akanthussäule in Delphi.
Nach Fouilles de Delphes IV. Sculpt. Taf. LX.

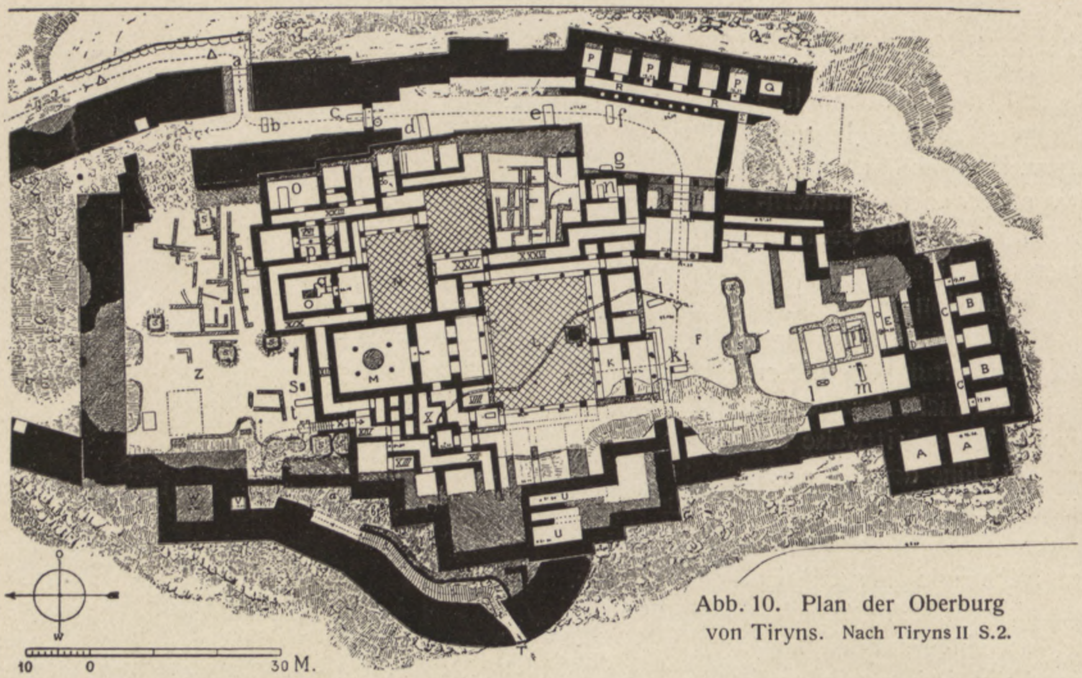


Abb. 10. Plan der Oberburg von Tiryns. Nach Tiryns II S. 2.

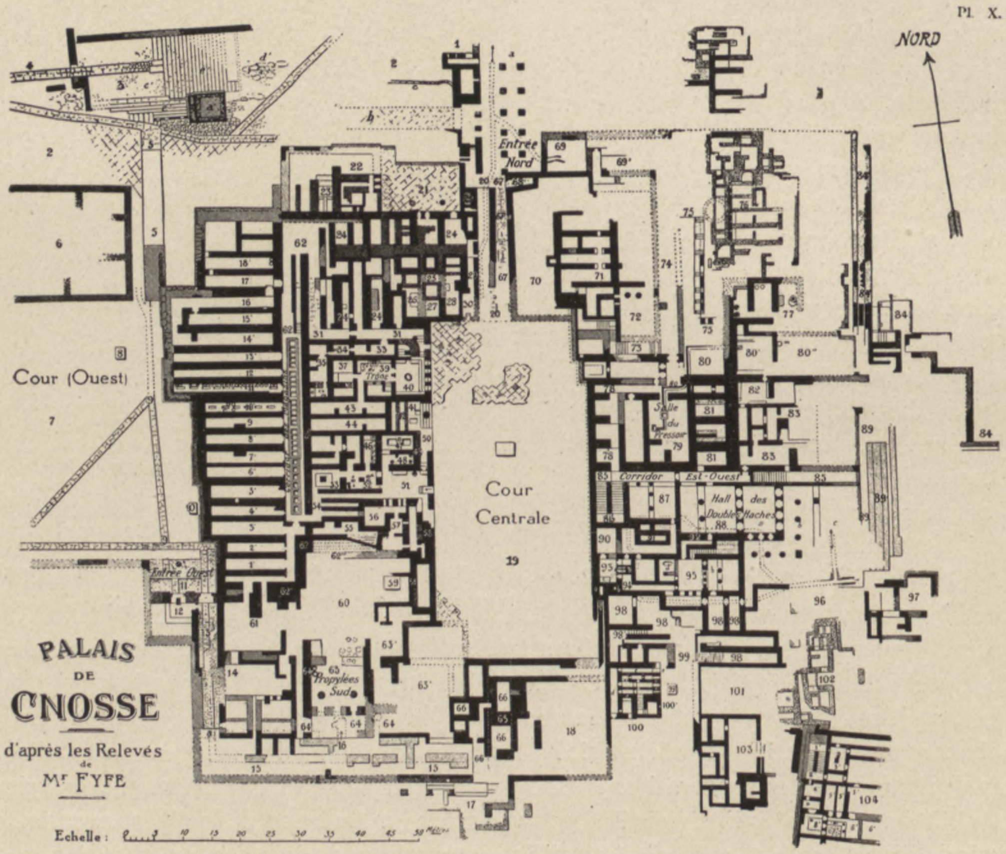


Abb. 11. Plan des großen Palastes von Knossos. Nach Dussaud, Les Civilisations préhelléniques, 2e éd., Taf. X.

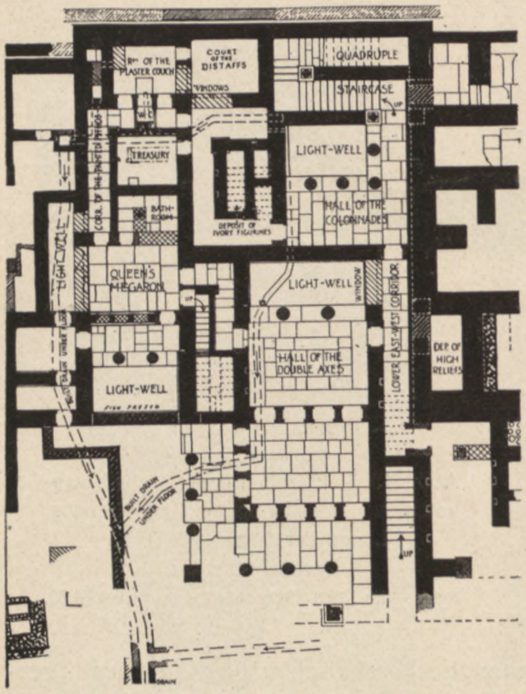


Abb. 12. Plan der sog. Halle der Doppeläxte in Knossos.
Nach Annual of Brit. School Athens VIII 1 01/02, S. 56.

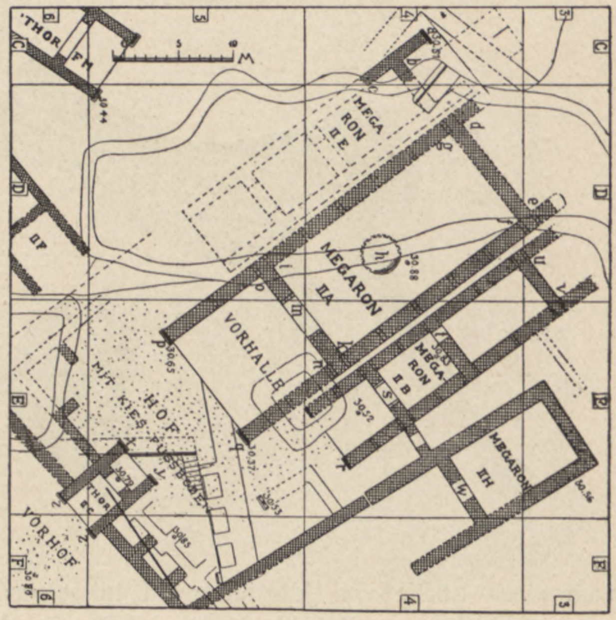


Abb. 13. Die Megaronanlagen der II. Stadt Troja.
Nach Dörpfeld, Troja und Ilion I S. 81, Abb. 23.

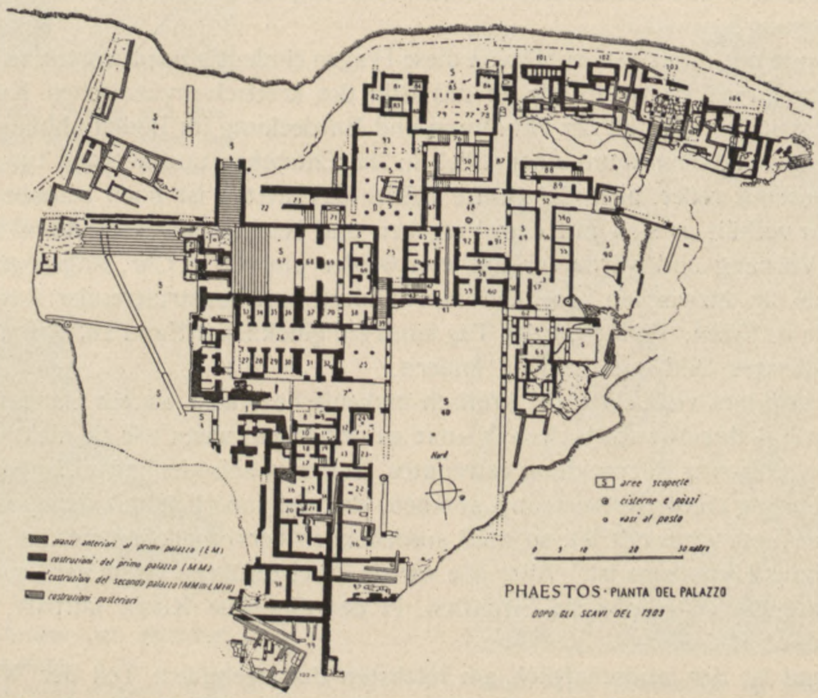


Abb. 14. Plan von Phaestos. Nach Annuario della regia scuola arch. Atene I 1914 S. 359, Abb. 1.

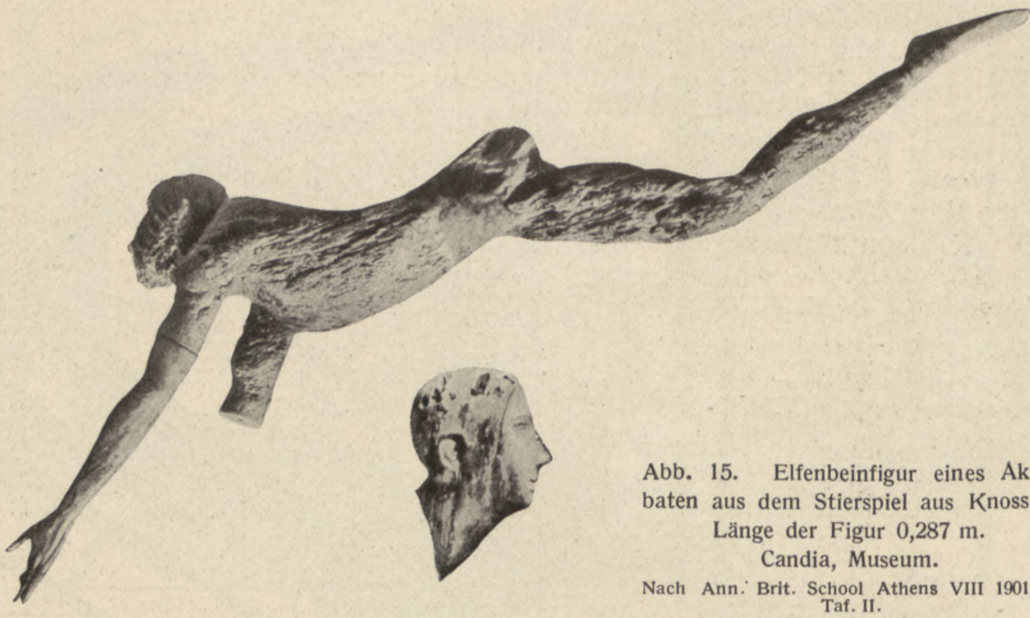


Abb. 15. Elfenbeinfigur eines Akrobaten aus dem Stierspiel aus Knossos. Länge der Figur 0,287 m. Candia, Museum.
Nach Ann. Brit. School Athens VIII 1901/02, Taf. II.

nach einer Lücke von Jahrhunderten in seiner ersten hocharchaischen Periode aus „geometrischer" Ornamentik (Abb. 61 ff.) und Plastik (Abb. 65 ff.) zu dorischer Architektur und figuraler Komposition erwachsen sehen? Gibt es einen nachwirkenden Einschlag der kretisch-mykenischen Kunst im klassischen Griechisch, und verdankt dieses etwa wie die aus Keltischem, Germanischem und Romanischem erwachsene englische Sprache seine Kraft dem Glück seiner Blutmischung?

Wir sind heute noch weit entfernt davon diese Fragen eindeutig beantworten zu können. Trotz der überwältigenden Fülle der Funde ist das Bild der kretisch-mykenischen Kunst unendlich lückenhaft und ganz vom Zufall der Erhaltung und Entdeckung im Boden abhängig. Wir sehen ihre Blüte, aber wir können kaum einen Blick in ihr Entstehen und Werden tun, die Mitte des zweiten Jahrtausends redet, aber die zweite Hälfte des dritten ist noch beinahe stumm. Wie mit dem Beginn verhält es sich mit dem Vergehen und Nachleben. Noch ist es, als sänke etwa nach 1100 der Vorhang und würde für uns erst wieder um 800 v. Chr. aufgezogen. Uns bleibt Nichts übrig, als die dazwischen liegenden Jahrhunderte mit konstruierender Ausdeutung kümmerlicher Funde zu füllen. Freilich, jeden Tag kann ein glücklicher Fund auf Kreta oder in Kleinasien unser bisheriges Bild entscheidend ändern.

Wenn wir also hier versuchen, die kretisch-mykenische Kunst als ein Ganzes, und zwar als das erste Kapitel der europäischen Kunst zu verstehen, wenn wir sie nicht als ein von der späteren rein griechischen Entwicklung getrenntes, isoliertes episodenhaftes Zauberspiel, sondern als erste Offenbarung eines Künstlertums ansehen, das tief innerlich mit dem späteren Griechischen verbunden und verwandt ist, so muß ausdrücklich hervorgehoben werden, daß diese Anschauung durchaus Hypothese ist. Aber ehe wir sie durchzuführen versuchen, müssen wir einen Blick werfen auf die geographische Situation, in der die neue Kunst auftritt, auf die griechische Landschaft.

Griechenland ist der landschaftlich am reichsten durchgebildete Teil der Welt. Nirgends sonst durchdringen sich gegenseitig Land und Meer, Gebirge und Ebene, Fläche und Höhe, Wasser



Abb. 16A. Silbernes Rhyton aus dem IV. Schachtgrab von Mykene. Höhe des Erhaltenen 0,225 m. Athen, Nationalmuseum.
Nach Athen. Mitt. XL 1915 Taf. VII.



Abb. 16B. Bruchstück des silbernen Rhytons.
Nach Arch. Jahrb. XXX 1915 S. 620 Abb. 32.



Abb. 16C. Bruchstück des silbernen Rhytons.
Nach A. Evans, The Palace of Minos I S. 698 Abb. 521 b.

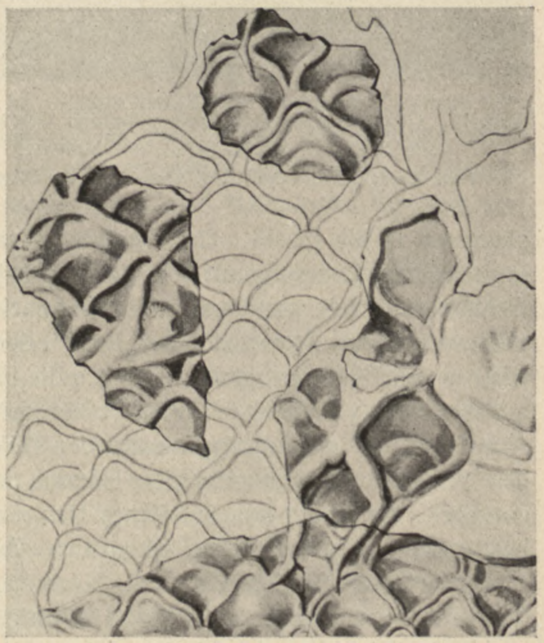


Abb. 16D. Bruchstück des silbernen Rhytons.
Nach A. Evans, The Palace of Minos I S. 698 Abb. 521 a.

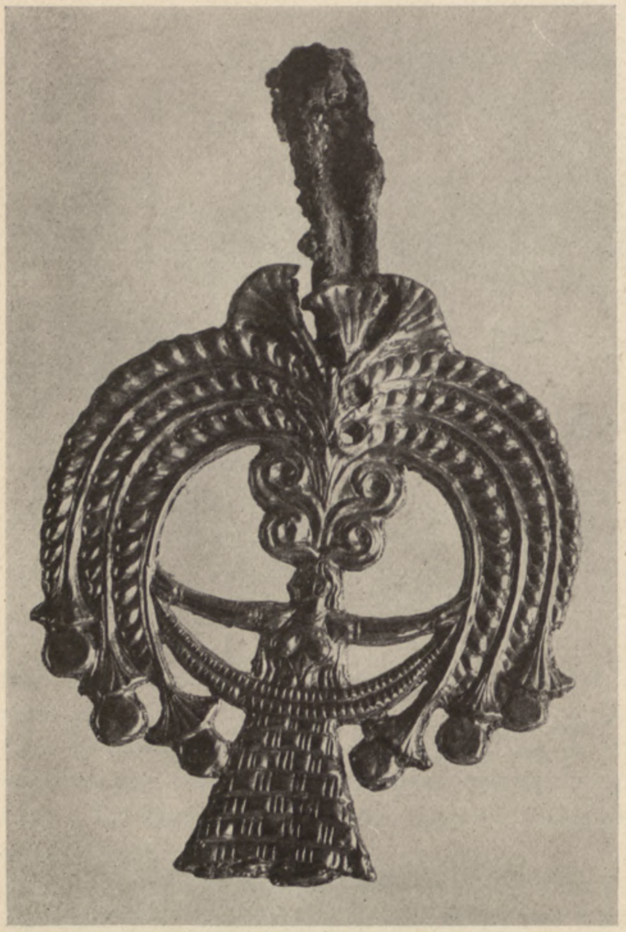


Abb. 17. Goldenes Zierstück einer silbernen Gewandnadel aus dem III. Schachtgrab von Mykene.
Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts Athen.

und Fels, Nähe und Ferne, Wildnis und Kultur, Süden und Norden so unauflöslich wie hier. Bergeinsamkeit für sich ist größer in den Alpen und im Kaukasus, die Ebene unendlicher in Holland und Norddeutschland, die Macht des Meeres grandioser an der Nordsee, Fels gewaltiger in Ägypten, das Glück südlicher Gärten süßer in Toskana, Größe der Linie reiner in der römischen Campagna; aber gleichwie einem Edelsteine durch das Abschleifen in viele Flächen sein Feuer abgewonnen wird, so erhält die griechische Natur durch die differenzierteste landschaftliche Bildung ihre unvergleichliche Bewegtheit und nervöse Akzentuierung. Es gibt in Mittelgriechenland, in Attika und im Peloponnes keinen Punkt, von dem aus nicht ein Fußgänger in einem angestrengten Tagemarsch die Küste mit dem Blick des Auges erreichen könnte, aber zugleich auch keine Ebene, deren Horizont nicht hohe Gebirge begrenzten, deren Kamm oft bis tief in den Sommer hinein vom Schnee glänzt, wie der Taygetos über Sparta (Abb. 5), der Parnaß über Mittelgriechenland, der Ida über Kreta. Die im Norden geschlossene Landmasse wird durch den Korinthischen Golf in der Mitte geteilt, überall an den Rändern ausgezackt, und zerstäubt im Südosten gleichsam in die Inseln. Griechenland ist weniger insular wie etwa England, denn durch seinen breiten Zusammenhang mit dem Balkan bleibt es mit dem Festland verbunden und die Kraft seiner Ebenen- und Gebirgsstämme, der Landmacht, setzt sich in seiner Geschichte immer wieder durch; aber andererseits ist es viel mehr „Insel", denn durch die schwer zu überwindenden Balkangebirge wird es von Europa abgeriegelt, durch die Fülle ausgezeichneter Häfen und durch die Inselbrücke auf das Meer verwiesen. Man kann Nordgriechenland mit dem Teller der Hand, Euboea, Attika, Argolis und die in Landzungen endenden Teile von Lakonien und Messenien mit ausgestreckten Fingern vergleichen; dann weist diese Hand in das Meer hinaus, als streckte sie sich Asien und Ägypten entgegen. Es ist ein unaufhörliches Ringen zweier Grundkräfte des durch Meer und Land bestimmten griechischen Menschentums. Der Bauer und der Landadel denken konservativ, territorial, festländisch, im Maßstab des Kantons, die Seeleute schweifen argonautisch ins Weite und in die Ferne, sie sind phantastisch und unruhig, sie suchen die fremden Kontinente, gründen Kolonien und Weltreiche. Das drückt sich nicht nur in den Epen aus, deren eines den Ruhm der Landheere, deren anderes die Irrfahrt des Abenteurers auf dem Meere schildert. In der Religion gehören



Abb. 18. Zugang zum Löwentor von Mykene.
Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts Athen.

die großen Frauenkulte der Erdgöttinnen Hera, Demeter und Kore zu der heimatlichen Scholle und sind agrarkonservativ, Poseidon aber, Apollo, die Dioskuren und Aphrodite zum Meere, zur Schiffahrt und zu Seebünden. Aber das ist nun das Eigentümliche: keine Kraft kann sich allein durchsetzen. Wie in der Ilias der Landadel der thessalischen, argivischen, messenischen Güter von der Meerluft der äolischen Küste umflossen ist, so ringen durch die ganze griechische Geschichte hindurch in der Brust jedes großen Staatsmannes die zwei Seelen miteinander, jeder muß dem Lande und dem Meere zugleich gehören, Athen Landpolitik und Sparta Seepolitik treiben und Alexander der Große mit dem Landheer seiner nordischen Makedonen Ägypten und den Osten erobern und sein Weltreich gründen.

Die einzelne griechische Landschaft ist jedesmal ein höchst klar durch die Natur abgegrenztes, mit dem Auge übersehbares geschlossenes Gebilde, der Sinn der griechischen Kunst für Körper und Grenze, für das Ganze und den Teil liegt tief in ihr begründet, als deren größter Gegensatz etwa die russischen Ebenen mit dem ziellosen Wandertrieb des Muschik anzusehen sind. Die frühe ausgebildete griechische Persönlichkeit wurzelt in der Aufgeteiltheit des kleinen Landes in lauter Mikrokosmen geographischer Sonderbildungen von Gebirgstälern, Ebenen, Meerbusen und Inseln, und immer ist der Grieche zuerst ein Lokrer oder ein Phoker oder ein Thebaner und Spartaner und dann erst Grieche, und ist schließlich an der Unausrottbarkeit der partikularen Eigenwilligkeit zu Grunde gegangen. Aber daß daraus nicht bloß eine Schweiz geworden ist, das liegt an der inneren Verflochtenheit dieser Kleinstaaten, von denen keiner die anderen dauernd beherrschen, keiner die Idee einer Reichsbildung stetig durchführen kann, die aber auch nicht vermögen, sich voneinander abzuschließen und nicht zentrifugal auseinanderfallen können, sondern bei allem Streit frühe das



Abb. 19. Zugang zum „Schatzhaus des Atreus".
Nach Holdt-Hofmannsthal, Griechenland, S. 71.

Bewußtsein einer idealen Zusammengehörigkeit ausbilden, das sich in dem Zusammenwirken an den nationalen Festen der großen Heiligtümer ausspricht, und dem Ablehnen der „Barbaren". Und da dieses Nationalbewußtsein die Festländischen wie die Insulaner, die nördlichen Stämme ebenso berührt wie die Randbewohner Kleinasiens, so wirkt dem landschaftlichen Fraktionsgeist ein Bewußtsein von „Welt" entgegen, die das Schwarze Meer, Ägypten, Sicilien, Marseille umfaßt, und die Griechen frühe im Gegensatz zu den Orientalen zu den Kosmopoliten macht, die sie von Odysseus her allzeit geblieben sind. Man kann gewiß zum Verständnis der griechischen Form vom Begriff des Plastischen, vom geschlossenen Körper und, im Gegensatz zum „Faustischen", von der Grenzsatzung der Linie ausgehen, aber man muß sich zugleich bewußt werden, daß von Anfang an hinter dieser Geschlossenheit der Nähe ein Bewußtsein der Ferne und Weite steht, eben das Meerelement, dessen musikalische Übersetzung in der Kunst wir bald kennen lernen werden.

Griechenland ist heute kein behagliches Land, es gibt keine italienischen Villen, keine einladenden Vignen und Trattorien, fraglich ob es das je dort gegeben hat, ehe es römisch wurde. Der höchste Lebensgenuß des klassischen Griechen ist der Agon, der körperliche an den großen nationalen Festen und im Kriege, der dichterisch-musikalische im Theater, der geistige im philosophischen Gespräch, der politische im Ringen um die Macht im Staat. Theater und Philosophie entstehen erst im sechsten und fünften Jahrhundert. Aber daß Faustkämpfe und Stiergefechte schon zum kretischen Luxusdasein (Abb.45) gehören, ist keine kleine kulturgeschichtliche Überraschung durch die Funde gewesen, und Wagenrennen und Wortgefechte sind homerisch. In dieser wunderbaren



Die fliegenden Fische. Fresco von Phylakopi auf Melos. Höhe 0,23 m.
(Nach Excavations at Phylakopi Taf. III.)



Abb. 20. Sogenanntes Schatzhaus des Atreus in Mykene.
Lithographie nach einer Zeichnung von E. Dodwell um 1830.
Nach Views and descriptions of cyclopian Remains by E. Dodwell, Taf. 10.

geistig-körperlichen agonalen Mischung der griechischen Existenz fließt nördliche und südliche Art, Volkssitte des Gebirges und der Ebene zusammen. Die Schwerflüssigkeit der nordischen Rede ist im Vergleich mit Homer dem Nibelungenliede abzulesen, das Griechisch als Kunstsprache kann sich nur im Süden ausgebildet haben, in seiner präzisen Akzentuiertheit und vielgelenkigen Beweglichkeit spiegelt sich der Reichtum und die Zackigkeit der landschaftlichen Formation. Die Wagenrennen müssen mit der Kultur des Pferdes zusammenhängen, das die Griechen aus dem Norden mitbrachten. Sie hängt fortan an den wenigen grasreichen Ebenen, die Griechenland besitzt, an Thessalien und dem „rossenährenden" Argos. Aber die Herkunft des Männerwettkampfes in verschiedenen Formen aus dem Leben der Bergstämme ist heute noch an schweizerischen oder bayrischen Volksbräuchen zu erläutern. Der Bauer fruchtbaren Marschlandes wendet seine ganze Kraft an seinen Besitz, in der Absicht, diesen zu mehren und zu veredeln. Der Gebirgler hingegen, dessen Grundbesitz nicht steigerungsfähig, und der viel stärker an die überlieferte Form seiner kleinen Weidewirtschaft gebunden ist, entwickelt jenen Kräfteüberschuß seiner beweglichen Natur, die eigentliche Grundlage des agonalen Spiels, und das Selbstbewußtsein der freien einsamen Persönlichkeit, die das aristokratische Sichmessen mit Gleichen begehrt.

Der griechische Bauer unterscheidet sich noch heute vom italienischen contadino dadurch, daß dieser, der Kultivator fruchtbarer Ebenen oder Hügel sozusagen nur einer Zone angehört,



Abb. 21. „Theaterplatz" im Palast von Knossos.
Nach Annual of the Brit. School Athens IX, 1902/3, S. 105, Abb. 69.

jener aber durch seine Wirtschaft, die sich vom Tal bis an die Grenze der Bergmacchia erstreckt, in drei Zonen lebt. Griechenland ist auch im Altertum nur an wenigen Stellen üppiges Land gewesen. Aber indem mit der Gunst des südlichen Klimas und seiner Vegetation sich die harte Zucht durch das steinige Bergland verbindet, entsteht jene zugleich zarte, zugleich zähe Rasse, deren Schönheitsideal zuerst in den schlanken Körpern der kretischen Kunst (Abb. 41, 47), nachher in den Apollines (Abb. 66) sich ausspricht.

Das moderne Griechenland vor dem Weltkrieg besaß etwa die Größe des Königreichs Bayern. Der Bereich der eigentlichen griechischen antiken Festlandskultur, deren Intensität von Süden nach Norden rasch abnahm, ist noch kleiner gewesen. An Ägypten oder Vorderasien gemessen sind das zwerghafte Größenverhältnisse, und nur Sicilien gewährte den Griechen für kurze Zeit die Entfaltung, die ihre karge Heimat ihnen versagte. Und doch bleibt die Kunst ganz an diese gebunden und erträgt auf die Dauer kein üppigeres Erdreich. Denn das Geheimnis ihrer Intensität, des innerlich Großen bei äußerer Kleinheit, ist wieder das der Landschaft.

Diese ist, wie keine andere, scheinbar auf den Menschen berechnet. Der ägyptische Maßstab ist frühe das Kolossale (Bd. I S. 29). Dies gibt es auch im Griechischen wie in den kolossalen Goldelfenbeinbildern des olympischen Zeus oder der Athena Parthenos. Aber hier bedeutet es immer eine in einen Rahmen gefaßte Steigerung der menschlichen Proportion, nicht wie in Ägypten ihre Unterordnung. Die griechische Natur aber schafft in unendlicher Vielfältigkeit aus Meer und Gebirge, Waldbach und Fels, Klippe und Hügel die Situation, den im Gelände vorgebildeten Bezirk. Als Beispiel grandioser ägyptischer architektonischer Situation haben wir (Bd. I Abb. 50) Deir el Bahri kennen gelernt, aber bei der Einförmigkeit des Nillandes sind diese Fälle selten, und die große Form der Natur kann nur durch riesige architektonische Anlagen bewältigt werden.

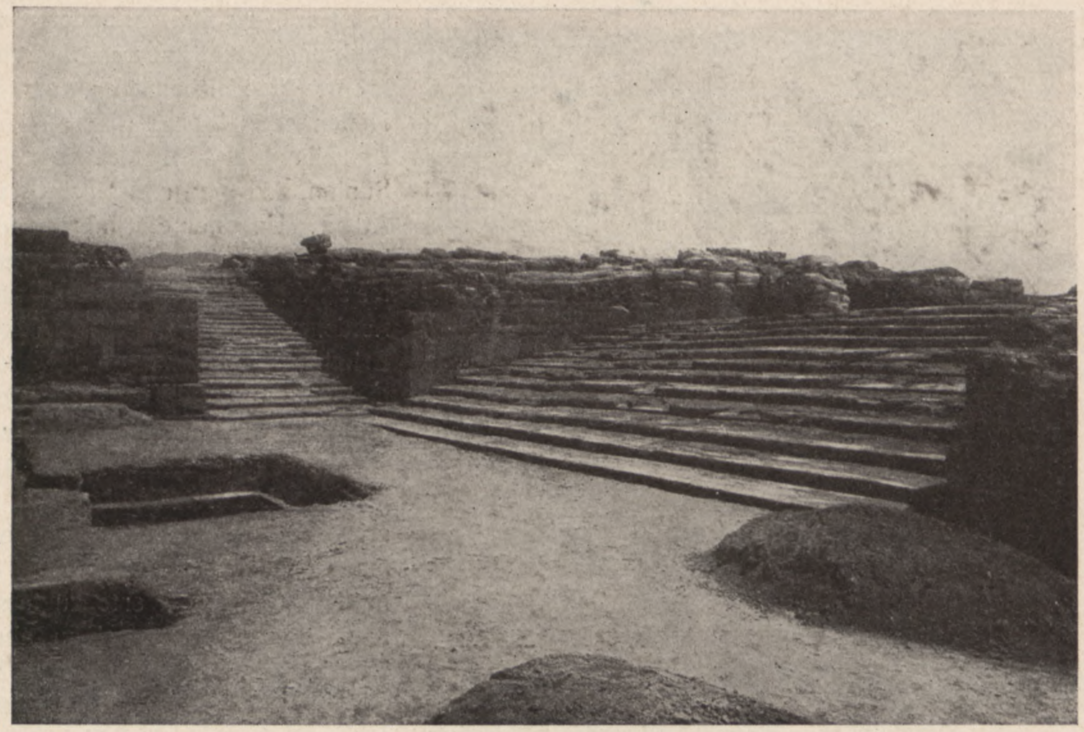


Abb. 22. Palast von Phaestos. Blick auf die beiden großen Treppen.
Nach Holdt-Hofmannsthal, Griechenland, Taf. 175.

Die durchziselierte griechische Landschaft hingegen schafft im Kleinen und im Großen der Kunst vorausgehend in zahllosen natürlichen Situationen gleichsam die Fassung, in die diese nur den Edelstein zu setzen hat. Und ehe Architektur und Plastik sich ihrer Aufgaben bewußt werden, bemächtigt sich der herrlichen Gelegenheiten die religiöse Phantasie. Nicht nur die Gipfel der Berge „krönen mit Geisterreihen ahnende Völker", die Felshöhle und die Quellstube, die Baumgruppe auf dem Hügel und der Fichtenwald auf halber Höhe (Abb. 1), die Meeresbucht und die Bachniederung, der Burgfelsen über dem Dorf und der Engpaß im Gebirge, Alles wird zur Wohnung von Göttern und Geistern, von Musen und Horen, von Pan und den Nymphen, von Triton und Nereiden, von Charitinnen und Unholden. Das ist eine andere Welt als die der situationslosen Gestirngötter der Babylonier oder der Funktionsgottheiten der Lateiner. Das menschliche Maß der griechischen Gottheit stammt zuerst aus dem Maß des landschaftlichen Motivs, das die primitive Phantasie gleichsam zur Figur verdichtet. Daß dann eine Mauer den heiligen Bezirk abgrenzt, daß ein Altar errichtet, ein Tempel gebaut, ein Götterbild aufgestellt wird, sind weitere Entwicklungsphasen, die nicht überall eingetreten sind. Auch bei anderen Völkern ist eine solche natürliche religiöse Gesetzgebung der Landschaft nachzuweisen, aber nur bei den Griechen offenbart sie sich eben aus dem Geist der Landschaft in so mannigfaltiger Konsequenz. Alle großen griechischen Heiligtümer gehen in ihren Anfängen wenigstens ins zweite Jahrtausend zurück, die Konzeption des heiligen Ortes ist die erste Leistung des erwachenden Künstlertums, die architektonische Ausbildung der landschaftlichen Situation die Arbeit der Jahrhunderte. Und wenn im V. Jahrhundert scheinbar überall der gleiche dorische Tempel steht,

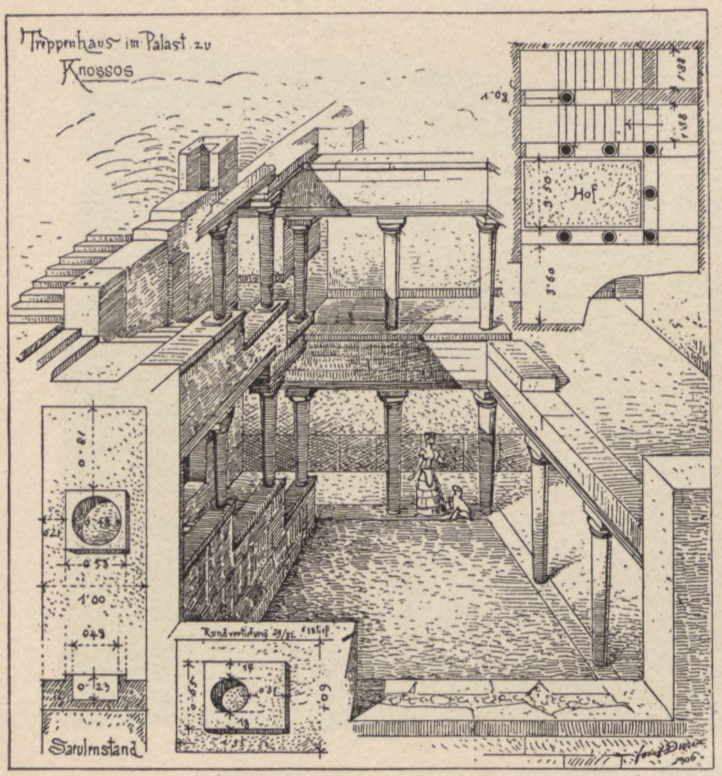


Abb. 23. Treppenhaus im Palast von Knossos. Rekonstruktionszeichnung von Durm. Nach Wiener Jahreshefte X, 1907, S. 82, Abb. 30.

so ist er jedes Mal ein anderer, weil er immer eine andere Landschaft krönt, Waldeinsamkeit auf den Höhen von Aegina (Abb. 1) und Phigalia (Abb. 2), Meerklippe in Sunion, Akropolen in Korinth und Athen. Und nur die Jahrhunderte lange Hingabe frommer Geschlechter an die in der Urzeit zuerst empfundenen Schauer landschaftlicher Erhabenheit schafft das Heiligtum, in dem Kunst und Natur sich durchdrangen, wie an keinem anderen Orte der Welt: Delphi (Abb. 4).

Die Landschaft aber hat der griechischen Kunst noch ein anderes Grundelement verliehen, das freilich kaum in Worte zu fassen, nur zu empfinden und zu ahnen ist, ihre Atmosphäre. Das Material, in dem die ägyptische Skulptur gedacht ist, sind Granit und Basalt, lichtundurchlässige Steine, in denen die Absicht der kompakten, ewigen, unbewegten Form sich verwirklichte. Das Material der reifen griechischen Kunst ist lichtdurchlässiger Marmor und Bronze, nicht die patinierte grüne, die wir schätzen, sondern eine golden glänzende oder vergoldete, die im Lichte blitzte und funkelte. Damit erfährt aber der Gedanke der reinen Plastik eine eigentümliche Nuancierung. Die zuerst durch die Modellierung abgegrenzte, in sich beruhende Marmorform wird durch das sie durchdringende Licht wieder aus ihrer Isolierung in die Umwelt einbezogen, die Bronzefigur schließt sich als Persönlichkeit von ihrer Umgebung ab, aber zugleich erscheint sie durch das Leuchten des Lichtes auf ihrer Oberfläche als ein Teil der ringsumher glänzenden Welt und verbindet sich mit ihr. Der dorische Tempel ist gewiß zuerst ein blockhaftes geschlossenes und in sich verschlossenes Gebilde, aber wir würden ihn nicht in Paestum oder Girgenti, auf Aegina oder im Parthenon zugleich so als Einheit mit der Natur empfinden, wenn er sich nicht mit dieser verbände. Das moderne Erlebnis der Ruineneinsamkeit und des Durchblicks durch den antiken Bau auf Meer und Berge darf natürlich nicht der Beurteilung des antiken Zustandes zugrunde gelegt werden. Aber auch, wenn wir den scharfkantigen Bau in der Unversehrtheit, wie heute etwa nur das „Theseion" in Athen (Abb. 6) erhalten ist, wiederher- und in seinen geschlossenen Bezirk, der heute nirgends mehr intakt gegeben ist, hineinstellen, so vermittelt die den Kern, die Cella umgebende Säulenhalle als licht- und luftumflossene Zwischenzone, zwischen Haus und Platz, die Akroterien auf dem Dache vermählen die strengen Horizontal- und Vertikallinien des Baues mit der ihn umfließenden Luft, der Tempel und seine Skulpturen sind bemalt und werden dadurch ein Teil der ringsumliegenden farbigen Welt und der



Abb. 24. Thronsaal im Palast von Knossos mit restauriertem Fresko.
Nach R. Dussaud, Civilisations préhelléniques, 2e éd., Taf. X.

warme Goldton des Kalksteins oder das Leuchten des Marmors mit der unendlichen Skala der den Bau für das Auge modellierenden warmen Schatten seiner Profile verwandelt das scheinbar starre Gerüst in ein unendlich lebendiges, in ein wirklich-unwirkliches Visionäres. Jeder Betrachter des im Sonnenglanz in höchster Realität der geschliffenen Form vor ihm stehenden und doch zugleich im hellen Tag scheinbar traumhaft zerfließenden Parthenon hat das erlebt.

Daher trifft auch die Deutung der griechischen Skulptur als naturalistischer oder idealistischer Form nur teilweise das Problem. Sie liegt von vornherein in einer anderen Sphäre als die ägyptische Plastik. Diese ist immer Körper, undurchdringliche Masse, von außen abgegrenzt, durch alle Jahrhunderte der stofflichen Grundform von Pyramide und Obelisk verwandt geblieben. Die griechische Marmorkunst aber verarbeitet gleichsam nicht nur den Stein, sondern auch das Licht, in der Bronze nicht nur das Metall, sondern auch das Feuer. Daher haben ihre Werke bei der größten Prägnanz der materiellen Form zugleich eine immaterielle Aufgelöstheit und eine unstoffliche Zartheit, als wäre der Marmor nur eine Hülle, die Bronze nur ein Gefäß eines darin gefaßten Geistig-Göttlichen. Nur aus der Tradition dieser von Anfang an in Luft und Licht gesetzten Plastik sind Schöpfungen zu begreifen, wie die aus der Himmelsluft auf einem unter ihren Füßen wegschießenden Adler niederschwebende Nike des Paionios (Abb. 8) oder die tanzenden Mädchen auf der Akanthussäule von Delphi (Abb. 9).

Diese Immaterialität der materiellen Form ist auch eine Übersetzung des Wesens griechischer Landschaft in die Kunst. Dem, der sie nicht erlebt hat, können Beschreibungen nicht viel besagen. Aber wer einmal von einer Berghöhe die griechischen Inseln in der ersten Morgensonne hat aufglühen sehen, die Geisterhaftigkeit einer griechischen Berglandschaft am Sommermittag, das Farbenschauspiel des Sonnenuntergangs von der Terrasse des Niketempels auf



Abb. 25. Ausfahrt zur Jagd. Fresko aus Tiryns. Aus Bruchstücken rekonstruiert. Höhe 0,355 m. Nach Tiryns II, Taf. XII.

der Akropolis in Athen erlebt hat, weiß, was wir meinen. In der Durchsichtigkeit der griechischen Luft und der unaufhörlich wechselnden Farbigkeit des Lichts verlieren alle Formen ihre Schwere und die irdische Masse ihre Dumpfheit. Bei der Durchleuchtung der Landschaft bis in ihre fernsten Gründe wird jede Form des Geländes in der Plastik ihrer Modellierung, in der Reinheit ihres Umrisses sichtbar, es entsteht ein Formenerlebnis von der größten Prägnanz, das ferne Gebirge und Meeresbuchten, Inseln, die nahe Küste und wieder aus der Nähe sich in die Ferne hinziehende Berge und Täler symphonisch umfaßt. Da aber alle Gründe in unendlicher Abstufung der Farbe von jener Bläue erfüllt sind, deren Haupttöne das Meer und der Himmel angeben, erfährt das überreiche Gebilde eine Verklärung, in der die Substanz von Fels und Erde ihr Recht aufgibt und sich in einer höheren Einheit vergeistigt.

An dieser Vergeistigung der doch aufs äußerste entwickelten materiellen Form nimmt Alles Griechische teil. Daher ist griechische Geschichte eine andere als die römische, so grausam realistisch und zugleich so unreal, daher entflieht die griechische Kunst, die größte Kennerin der Natur, dem Netz der aus dem Naturalismus abgeleiteten Kunstbetrachtung, und daher hat jeder, der sich mit griechischer Welt abgibt, immer aufs neue sich an ihr zu überzeugen, daß sie nicht Schein ist. Wirklichkeit oder mehr wie diese? Denn auch diese Erkenntnis wächst wie jede große Schöpfung aus dem Urgeheimnis von Heimat und Landschaft, aus materiell-immaterieller Form, die Ideenlehre Platons.

Aber wir sind weit von dem geraden Wege unserer Darstellung abgeirrt und gehen wieder auf diesen zurück. Wir schicken der systematischen Darstellung der kretisch-mykenischen Kunst die Analyse von drei einzelnen Werken voraus, um die Grundkräfte des neuen Stils aufzuspüren, und ihn gegen Ägypten und Orient abzugrenzen.

Das erste, das goldene Flachrelief als Schmuckstück einer großen silbernen Gewandnadel

stammt aus dem III. Schachtgrab des Gräberrunds von Mykene (Abb. 17). Es gehört zu den zahlreichen kostbaren Fundstücken, die von einem noch nicht ermittelten künstlerischen Zentrum der Insel Kreta als Luxusimport an die Dynastenhöfe des griechischen Festlandes gelangen, und kann mit Sicherheit in die Zeit des beginnenden neuen Reiches in Ägypten gesetzt werden. Allein in welchem Gegensatze steht seine Komposition zu allem, das wir bisher aus dem Orient kennen gelernt haben!

Blüten- und Blattzweige, das Hauptmotiv offenbar ägyptischer Papyrus, die nach beiden Seiten so überhängen, als wüchsen sie aus dem Haupt der von ihnen eingefaßten Frau heraus. Und diese, mit offen herabhängendem Haar, in einem von kretischen Denkmälern geläufigen Kostüm eines engen, die Brüste frei lassenden Mieders und eines in „Volants“ gestuften Rockes (Abb.53L) faßt an die Zweige und hält girlandenähnliche Ketten, als schwebte sie zwischen den Blüten. Bilden diese in dem graziösen Schwunge ihres sich Neigens das eigentliche Motiv, so erhält die Erfindung doch erst durch die im Verhältnis zu kleine Figur ihren eigentlichen Sinn darin, daß diese zugleich als Teil des vegetabilischen Ganzen, zugleich als sein Träger und Wesen erscheint und mit der Geste der ausgebreiteten Arme und den getragenen Girlanden die Schwingung des Gewächses mitmacht oder gar veranlaßt.

Eine solche Verbindung von Blüte und Figur, ein so einheitlicher Fluß der Linie ist in der ganzen orientalischen Kunst unerhört. Zwar lassen sich Nachbarbildungen nachweisen, die Sphingen von Boghaskiöi (Abb. Bd. I Abb. 173f.) trugen vom Kopf aufwachsende Spiralen mit Lotosblüten und -Knospen, und die runden Scheiben auf den Papyruskelchen sind aus dem Ägyptischen (Bd. I Abb. 120C) übernommen, aber diese Verwandtschaften treffen nur Nebensächliches. Im ganzen Orientalischen, ja lange auch im Griechischen wohnen Pflanzenornament und menschliche Figur in gesonderten Reichen, das Ornament kann den Menschen und seine Dinge schmücken, ordnet sich ihm also unter, oder der Mensch erscheint im Zusammenhange mit der natürlichen Landschaft wie die Jäger im Papyrusdickicht (Bd. I Abb. 89), oder die Figuren der Holzschnitzereien (Bd. I Abb. 120) in sie eingeordnet: hier aber verbinden sich Pflanze und Figur in eine höhere dekorative Einheit, jedes in einer neuen symbolischen Rolle, und daher in neuer symbolischer Proportion.

Den Sinn der Darstellung kennen wir nicht, aber, ob nur phantastische Kombination von Menschenwesen und Blumenschmuck, oder, was wahrscheinlicher, Darstellung einer Göttin, dahinschwebend im Glück des Wachstums, das ihrer Kraft entsprießt: eines ist sicher, das Relief ist erfüllt von einem neuen Gefühl der Einheit von Pflanze und Mensch, von einem Enthusiasmus der Hingabe an die Idee von Wachsen und Blühen in der Natur, für die erst die griechische Kunst des fünften Jahrhunderts eine verwandte, aber zugleich in ihrer klassischen gegenseitigen Durchdringung von Bild und Idee maßvollere symbolische Form findet. Halten wir also für das Folgende fest, das Schmuckstück verkündet uns ein neues Weltgefühl der Einheit von Mensch und Natur.

Das zweite, in den Vordergrund zu rückende Werk ist das Elfenbeinfigürchen aus der jüngsten Periode des Palastes von Knossos (Abb. 15), ein Stierkämpfer — er hatte Locken aus vergoldeter Bronce, ist also blond zu denken — der offenbar nach einem vorausgehenden Sprung frei durch die Luft schwebt, um mit den noch geöffneten Händen, die keine Waffe tragen, sich auf die Hörner des Tieres niederzulassen, um es zu bezwingen, in einem wohl aus Spiel und Jagd gemischten Sport, dessen Beliebtheit aus zahlreichen kretischen Denkmälern hervorgeht (Abb. 42, 45, 53 M). Auch hier ist die Frage nach dem symbolischen Sinn des Werks, ob religiöses Votiv, ob Spielzeug nicht zu entscheiden, ja auch die nach dem Zusammenhang der Figur mit dem vorauszusetzenden

galoppierenden Stier, ihre Aufstellung, ob aufgehangen oder nur in der Hand gehalten zu betrachten, bleibt offen. Eine Lösung aus den Gesetzen der Plastik irgendeiner anderen Periode ist hier nicht möglich, weil keine andere Kunst dergleichen versucht hat. Die ägyptische wie die klassisch griechische Kunst würden eine solche Figur nur in den Grenzen ihres zeichnerisch-plastischen Reliefs dargestellt haben, also nicht als frei den Raum durchmessenden Körper, und die spätere Kunst löste verwandte Probleme, herabschwebende Engel oder Heilige in der Renaissance und im Barock, oder Akrobaten, Balletteusen oder einen sich im Hechtsprung ins Wasser stürzenden Schwimmer in der Kunst des XIX. Jahrhunderts nur in der Malerei nicht als körperlich-plastische, sondern als malerisch-impressionistische Motive. Ein zeichnerisches Vorbild liegt nach dem Ausweis mit der Elfenbeinfigur gleichzeitiger Darstellungen auf Fresken (Abb. 42) und geschnittenen Steinen auch dieser zugrunde. Aber das Entscheidende ist eben der über die Grenzen der Zeichnung hinausstrebende plastische Wille der kretischen Kunst, der sie nicht als eine rein malerische verstehen läßt.

Dieser Wille zur Plastik ist jedesmal, wenn er in der Kunst auftritt, die Äußerung einer bestimmten Lebensintensität aktiven Menschentums, das seine Energie nicht bloß in einer „betrachtenden", „anschauenden", „schildernden" Darstellung aussprechen will, sondern die plastische Darstellung begehrt, weil diese der stärkste Ausdruck der Identifikation von Betrachter und betrachtetem Bild, die konzentrierteste Spiegelung des willengeladenen Ich ist.

Wir haben also eine bedeutsame Wandlung des Wesens der Plastik seit dem Ägyptischen vor uns. Die ägyptische Figur ist, wie wir sahen (Bd. I S. 61), nicht reines „Bild", sondern als Sitz der Seele gedachte „Daseinsfigur" mit dem Anspruch lebenvertretender Lebendigkeit. Sie bleibt in die religiös-architektonische Situation von Grab und Tempel gebannt, wird niemals rein ästhetisches Kunstwerk um seiner selbst willen und nimmt von den unendlichen Möglichkeiten von Motiven der Bewegung nur die wenigen an, die ihrer religiös gebundenen Aufgabe der Repräsentation entsprechen. Die kretische Figur entspringt der rein ästhetischen Freude der Selbstdarstellung, sie ist so wenig architektonisch gebunden, daß für sie ein Ort, an den sie gehörte, nicht aufzufinden ist, und ihre Bewegung übertrifft alles, was in irgendeiner anderen Kunst je an Darstellung bewegter Plastik versucht worden ist. Und weil für die Darstellung des Genusses der Geschmeidigkeit eines schlanken Körpers, der Freude am Spiel mit den Gesetzen der Schwere, wie sie jeder sportliche Mensch kennt, des götterähnlichen Schwebens und des gefährlichen Wagestücks mit dem gewaltigen Tier die bloße Zeichnung oder Malerei zu abstrakt, unverbindlich „objektiv" ist, wird das Bild als andere „Lebensfigur" in den freien Raum gesetzt, in einem Durchbrechen der Gesetze der Plastik, die die Lehrmeisterin der kretischen Künstler, die ägyptische Kunst ausgebildet hatte.

Es ist hier, wie an anderen Meisterwerken der kretischen Kunst, leicht festzustellen, daß sie zur Bewältigung der von ihr ergriffenen Aufgaben nicht „reif" genug war. Das zarte Muskelspiel an linker Hand und Arm der Elfenbeinfigur entspricht nicht wirklicher anatomischer Kenntnis, und der Umriß ihres Körpers und der Beine, dem die scharfe Abgrenzung der einzelnen Partieen des Nackten überall fehlt, bleibt irgendwie unwahrscheinlich. Aber ein solches Gebilde kann immer nur aus freier Phantasie stammen und müßte verlieren, sobald es naturalistische Präzision erstrebte. Wie der vorbeihuschende Moment die Gestalt von den Zehen bis in die Fingerspitzen spannt, sie ganz in der Schwebe gelassen ist, um im nächsten Augenblick sich zu überschlagen oder sich auf den Bullen niederzulassen, das ist nur aus dem Mut einer jugendlichen Kunst zu begreifen, die nachtwandlerisch straucheln würde, sobald sie ihres Wagnisses bewußt würde.

Es steht nicht anders mit dem dritten voranzustellenden Beispiel. Die Bruchstücke Abb. 16 B–D



Der Safranpflücker, Fresco aus dem älteren Palast von Knossos. Aus Bruchstücken restauriert und ergänzt. Nach einem Aquarell von M. Gilliéron. Höhe 0,25 m.
(Nach A. Evans, The Palace of Minos I. Tafel IV.)

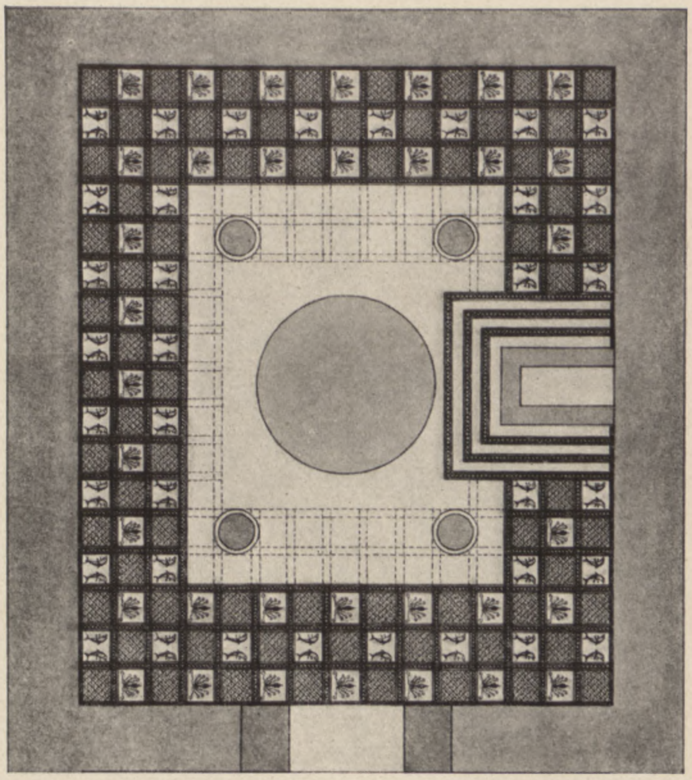


Abb. 26. Der bemalte Estrich im großen Megaron von Tiryns. Nach Tiryns II, Taf. XIX.

gehören zu dem Silberrhyton aus dem vierten Schachtgrab des Plattenrings von Mykene, auf dem in getriebener Arbeit ein Überfall auf eine Bergveste dargestellt ist. Auf dem großen Fragment (Abb.16B) erscheint diese selber in dem ansteigenden Terrain mit Burgtor, turmähnlichen Häusern und einer Bastion, auf der in lebhafter Anteilnahme an dem sich vor ihren Augen abspielenden Kampf eine Gruppe von Frauen versammelt ist. Vorne eine Gruppe teils stehender, teils sich duckender nackter Schleuderer, nach ihnen Bogenschützen und zwei Männer in kurzen, auf der rechten Schulter geknüpften Mänteln mit langen Lanzen. Oben Ölbäume. Soweit ist die Darstellung zwar inhaltlich interessant, merkwürdig durch die präzise Lebendigkeit der Schilderung, aber sie bleibt scheinbar in dem System der Darstellung eines geschichtlichen Ereignisses, wie wir sie auch aus Ägypten (Bd. I Abb. 148) und Vorderasien (Bd. I Abb. 229) kennen.

Und nun das Außerordentliche und die Abweichung. Auf dem großen Fragment ist unten die Figur eines behelmten Mannes sichtbar, dessen Aktion wahrscheinlich als die eines Schiffers zu verstehen ist, der seinen Kahn fortbewegt. Die Schilderung des gebirgigen Geländes setzt sich also in die von Ufer und Wasser fort. Hier schließen nun die neu verstandenen Fragmente (Abb. 16D) an. Der Schmuck des Gefäßes endet nämlich in seinem unteren Teile in ein blattähnliches Schuppenmuster, das auch sonst in dieser Kunst verwendet ist. Hier aber bekommt es plötzlich in der Übergangszone zur Landschaft des großen Fragments eine gegenständliche Bedeutung, Meereswogen, auf denen sich schwimmende Menschen bewegen, wie dann zuletzt schwimmende Figuren auf glattem, ungeschupptem Grunde (Abb. 16C) erscheinen.

Das ist von beispielloser Kühnheit. Zuerst wird in einem Sprung der Phantasie das bloße Ornament in ein lebendig Bewegtes umgedeutet, wie in einer Oper, in der mit dem Heben des Vorhanges das dekorative Vorspiel plötzlich in dramatische Musik übergeht. Es klettern nicht nur die Schwimmer zwischen den Wogen umher, sondern links am Rande des größeren Fragments wird noch ein Hundskopf sichtbar, der wahrscheinlich zum Vorderteil eines dargestellten Schiffes gehörte, die kleinen Menschenfiguren erscheinen in größter Freiheit der Erfindung von oben und von der Seite gesehen. Das Bild umfaßt also nicht nur die friesartig angeordnete Szene der Landseite, sondern zugleich ein Seestück mit dem Gewimmel sich in dem Element tummelnder Menschen. Das ist ein Versuch, wie wir ihn aus späterer Zeit nur im Assyrischen (Bd. I S. 280 Abb. 238) kennen. Aber dort sahen wir ja auch in den Konflikt hinein, der durch die Verbindung

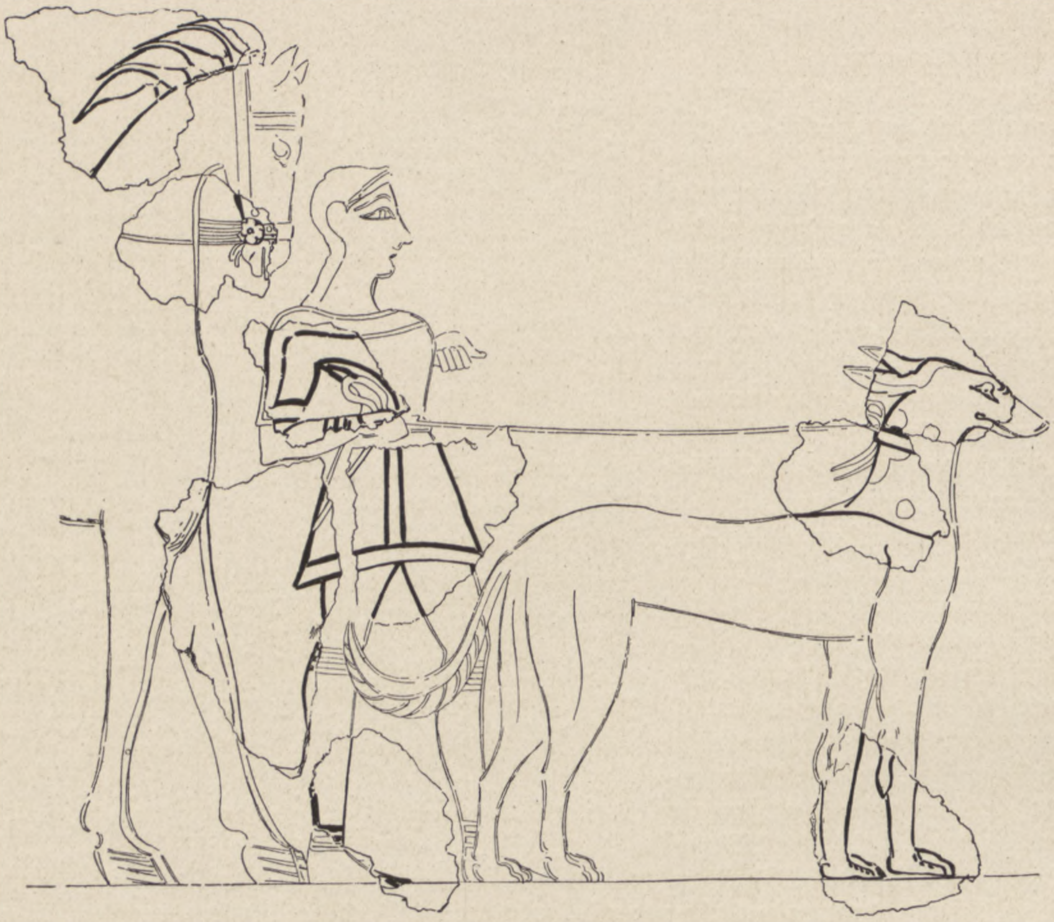


Abb. 27. Jagdknappe mit Windspiel. Aus dem Jagdfries von Tiryns. Aus Bruchstücken rekonstruiert. Nach Tiryns II, S. 110, Abb. 47.

der streifenmäßigen Komposition der Erzählung mit der in Obenansicht gegebenen Flußlandschaft entstand. Die kretische Komposition erreicht eine ganz andere Bildeinheit. Diese ist geschlossener nicht nur im Vergleich mit den ägyptischen Versuchen der Verbindung von Hauptgrund und Vordergrund, in der die Trennung in Streifen (Bd. I Taf. VI. Abb. 125bf., 132f. und 149) nie aufgegeben wurde, und das Gesamtbild immer durch Addition in der Darstellung geschiedener Bildteile zustande kommt, sondern auch im Verhältnis zur assyrischen Darstellung, die zwar (Bd. I Abb. 229) verwandte, in der Bildeinheit dem Ägyptischen überlegene Versuche wagt, aber in den Konflikt des Größenverhältnisses zwischen menschlicher Figur und natürlicher Umgebung gerät. Diesem ist auch der kretische Künstler nicht entkommen, die dargestellte Burg bleibt symbolische Architektur wie im Ägyptischen (Bd. I Abb. 148) und Assyrischen (Bd. I Abb. 229), die erregten Frauen darauf wirken marionettenhaft, und im System der Anordnung der Figur in der Gebirgslandschaft ist kein wesentlicher Unterschied zwischen assyrischen Versuchen (Bd. I S. 279 Abb. 223) und diesem. Aber dies ist entscheidend: Die Darstellung ist weder analytisch addierend, noch (s. Bd. I S. 276) kontrahierend, ihre Bildeinheit findet die einzige Parallele in der Naramsinstele (Bd. I S. 257 Abb. 221) und unterscheidet sich auch von dieser, da kein

überlebensgroßer Held, kein abstrakter Berg und keine mystischen Gestirne darin auftreten, und im Gegensatz zu deren Gestaltenanordnung im einfigurigen Relief hier ein Figurengemenge im davor und dahinter durch kecke Überschneidungen gegeben ist, das sich hinwiederum deutlich von der „Figurengruppe" des neuen Reiches (Bd. I. S. 164ff.) wie dem Ameisengewimmel seiner Schlachtenbilder (Bd. I. S. 175 Abb. 133, S. 200 Abb. 148) trennt. Die Bildform als solche ist also schlechtweg neu in allen Teilen, in der Einordnung der Figur in die Landschaft, im Stil der Erzählung, im Versuch der Zusammenfassung der Ereignisse auf dem Lande und im Meer. Kein König ragt hervor und fordert das Interesse für sich, keine Chronik wird kontinuierend erzählt, deutlich liegt das Interesse der Schilderung nicht bei dem eigentlich geschilderten Vorgang, für den die ausführliche Darstellung der im Meer Schwimmenden nicht wichtig genug ist, sondern bei der dichterischen Erfindung merkwürdiger Vorgänge in Figur und Bewegung um ihrer selbst willen. Wir werden gleich sehen, daß die kretische Kunst sich von aller orientalischen darin unterscheidet, daß sie es vermag, ihre Stoffe unabhängig von jeder religiösen oder geschichtlichen Bestimmung des Inhaltes zu wählen und aus rein künstlerischer Freude am Bilde zu gestalten.

Wir lernen also in diesen drei Beispielen kennen ein neues Weltgefühl, eine neue plastische Bewegung, eine neue Bildform. Sehen wir zu, wie diese Kategorien sich in dem ganzen Bereich dieser Kunst bewähren.

Die Architektur. In den Grundrissen und Ansichten der Abb. 10—14, 18—24 erscheinen drei große bauliche Grundtypen, die zwar zeitlich nebeneinander stehen, aber Träger ethnologisch, kulturell und künstlerisch verschiedener Ideen sind. Jeder Typus hat eine lange Vorgeschichte, die hier nicht darzustellen ist. Und die Paläste von Tiryns (Abb. 10) und Mykene (Abb. 18) einerseits, wie die von Knossos (Abb. 11, 12) und Phaistos (Abb. 14) andererseits, sind in der Form, wie sie als Resultat der Grabungen heute vor uns stehen, jeder für sich, Ergebnis einer langen Entwicklung von Bauperioden, zu deren Schilderung hier nicht Raum ist. Genug zu sagen: Nach einer allgemein angenommenen Einteilung zerfällt die kretisch-mykenische Epoche in drei Abschnitte, eine früh-, mittel- und spätminoische Periode mit Unterabteilungen auf Kreta, denen auf dem griechischen Festland eine Periodisierung in früh-, mittel- und spätthelladisch im wesentlichen entspricht. Darnach gehören der Palast in Knossos in seiner heutigen Erscheinung in die zweite spätminoische, die Paläste in Tiryns und Mykenae in ihrer jetzigen Form in die dritte spätminoische Periode. Die feineren Nuancen der zeitlichen Entwicklung können wir hier nicht herausarbeiten, die einzelnen Epochen gehen auch hier, wie überall in der Geschichte, ineinander über. Die Entwicklung der großen Kunst, mit der allein wir es hier zu tun haben, ist erst vom Ende der mittelminoischen Periode ab deutlich. Ihr gehören die prachtvollen bunten Gefäße der nach ihrem ersten Fundort benannten Kamaresvasengattung (Abb. 30, Taf. V/VI) an. In den Anfang der spätminoischen Periode fallen die Funde aus den Schachtgräbern von Mykenae (Abb. 16, 50), die Vasen der reichen pflanzlichen Ornamentik des sogenannten Palaststiles (Abb. 32) und die Fresken der kretischen Paläste (Abb. 24, 41, 42, Taf. IV). In die dritte spätmykenische Periode außer den Fresken aus Tiryns und Mykenae (Abb. 25—27, Taf. I, II), die großen Kuppelgräber (Abb. 19, 20) samt ihren Funden (Abb. 52).

Wir glauben vom Ausgang der mittelminoischen Periode ab eine große einheitliche Entwicklung einer Kunst zu gewahren, die wir zusammenfassen. Die Anfänge der kretischen Kunst sind, von der Keramik abgesehen, einstweilen noch gänzlich unaufgehellt und unverständlich, weil dafür noch entscheidende Funde fehlen. Auch das Tempo der Entwicklung ist noch keineswegs abzuschätzen. Und an zwei Stellen entstehen noch ungeklärte chronologische Pro-

bleme. Die mittelminioische Zeit muß nach der Aussage einzelner Funde mit dem mittleren Reich Ägyptens zusammenfallen, also etwa mit der Zeit 2000 bis 1660 v. Chr., die Anfänge des spätminoischen mit den Anfängen und der ersten Blüte der 18. Dynastie des neuen Reiches von 1580 ab. Je enger uns der Ausgang der mittelminoischen Zeit mit der beginnenden spätminoischen zusammenzuhängen scheint, desto schwieriger wird die Überbrückung des Zeitraumes von wenigstens 100 Jahren, den die rein ägyptische Chronologie zwischen altem und neuem Reich einlegt, und mit der Herrschaft der Hyksos in Ägypten ausfüllt. Die andere Schwierigkeit entsteht am Ende der spätminoischen Periode, die wieder durch ägyptische Daten der 19. und 20. Dynastie ins 12. Jahrhundert festgelegt ist. Soll damals infolge großer staatlicher Umwälzungen durch Völkerverschiebungen die mykenische Kultur ihr Ende gefunden und der kretisch-mykenische Stil in einen anderen, den geometrischen (Abb. 61ff.), den Ausdruck einer neuen Kultur der Eisenzeit nach der vorausgehenden Bronzekultur, einer Vorherrschaft neu aus dem Norden eingewanderter griechischer Stämme übergegangen sein, dann bleiben annähernd drei Jahrhunderte, für die wir keine oder nur unbedeutende Funde haben, dunkel und zu überbrücken. Denn erst etwa um 800 v. Chr. haben wir jenen neuen geometrischen Stil deutlich vor Augen und den Beginn der Periode archaisch-griechischer Kunst, den das nächste Kapitel zu schildern hat. Unsere hier darzustellende Periode ist also voller Geheimnisse, die wir nicht zu verschleiern suchen. Ja, sie ist vielleicht, rein auf ihre Kunst hin betrachtet, einstweilen das größte Rätsel der Geschichte.

Die Fragestellung kompliziert sich weiter dadurch, daß aus der Raumbildung der im wesentlichen in gleicher Technik ausgeführten, mit gleicher Dekoration ausgestatteten Bauten unserer Grundrisse (Abb. 10—14) verschiedene offenbar ethnologisch bedingte Lebens- und Wohnsitten deutlich hervorgehen. Die Kuppelgräber überliefern nach dem Grundsatze, daß das Wohnhaus des Toten primitiver Kulturen (siehe Bd. I S. 33) nach dem Haus des Lebenden gebildet ist, den Typus der alten einzelligen Rundhütte, wie sie heute noch zahlreiche primitive Völker bewohnen. Aber was ist aus dieser ursprünglich engen, durch Flechtwerk umwandeten oder auf einem Steinsockel aus getrockneten Lehmziegeln aufgeführten Form in dem sogenannten Schatzhaus des Atreus bei Mykene (Abb. 19, 20) geworden? In einem unteren Durchmesser von 14,20 m und einer Scheitelhöhe von 13,60 m erhebt sich, unterirdisch in einen Bergabhang eingebettet, in unechter durch Vorkragung von 33 Quaderreihen gebildeter Wölbung der majestätische Bau, sprechend nur durch das auch noch im Pantheon in Rom aufgesuchte Gleichmaß von Tiefe und Höhe, durch die Schlichtheit der Fügung der mächtigen polierten Quadern und den Rhythmus ihrer linearen Gliederung. Das Schauspiel beginnt mit der gewaltigen Ouvertüre des Zuganges (Abb. 19) mit seinen wie von einem Riesengeschlecht aufgetürmten Wänden und der monumentalen Eingangstür, die eingespannt in den Korridor zuruft: „Hier ruht ein König!" Die Türe war durch Halbsäulen flankiert, das Innere durch sternähnlich über die ganze Wölbung verteilte Rosetten aus Metall geschmückt. Ist der Grundzug der Kunst der kretischen Paläste prickelnde Lebendigkeit, manchmal spielerische Nervosität, hier in diesem mykenischen Bau spricht Ernst, Macht und Würde.

Von einem gleichen Maestoso gewaltig schlichter Formen von Mauern und Toren, aus riesigen Quadern gefügt, wird der Wanderer geleitet, der sich heute der Burgruine von Tiryns oder der großartig düsteren Landschaft des Atridenschlosses von Mykene (Abb. 18) nähert. Wer zu dem unweit des Meeres am argivischen Golf einsam aus der Ebene aufragenden Burghügel von Tiryns hinaufsteigt, den empfängt zwischen polygonalen der ersten Bauperiode der Burg angehörenden Mauern aus Kalksteinblöcken, an die sich später die Sage knüpfte, sie seien

von Kyklopen aufgeführt, ein von einem Turme flankierter Durchgang, nach dessen Durchschreiten er ähnlich von gleichsam gepanzerten Wänden geleitet wird, wie auf dem Wege zum Atridengrab. Ein großes zweiflügeliges Tor, in Maßen und Formen ganz dem Löwentor von Mykene gleich, nimmt ihn auf, um ihn an einer Säulenhalle (bei R auf Abb. 10) vorbei zu einem Torbau (H auf Abb. 10) zu weisen.

Hier nun wird das System einer Anlage auffällig, das uns, da wir seine in den älteren Schichten von Troja (Abb. 13) aufzusuchende Vorgeschichte überspringen, jetzt zum erstenmal begegnet, und das in seiner geschichtlichen Bedeutung gar nicht zu überschätzen ist. Dieser Torbau nämlich, in dem die Türwand an beiden Fronten durch eine Halle geschützt wird, der also zugleich Deckung vor Regen wie vor Sonnenbrand gewährt, zugleich sich zum monumentalen Schmuckbau auswächst, kehrt, setzen wir den Weg fort, nochmal (K auf Abb. 10) wieder. Er bildet jedesmal den Eingang zu einem von Säulen umstandenen Hof und den doppelten Auftakt zu dem eingeschachtelten Zentrum der ganzen Anlage, dem Megaron (M auf Abb. 10), dem zuerst wieder eine Säulenhalle, dann eine in Türen aufgelöste Wand zur Abteilung von Vorräumen vorgelagert ist. Das Megaron ist ein klar länglich rechteckiger Raum von 11,80 : 9,75 m, in der Mitte steht der Rundherd, vier Säulen tragen die Decke, der Estrich war köstlich in Nachahmung von Teppichen bemalt (Abb. 26), von den Wänden glänzten Fresken (Abb. 25, 27, Taf. I, II), an der einen Wand stand auf dem im Estrich ausgesparten Rechteck offenbar ein Thron, ähnlich wie in Knossos (Abb. 24). Ist alle Pracht der Dekoration gewiß Leistung der kretischen Kunst, die Raumkomposition dieser aufsteigenden Skala, Vortor, Hof, Vorhalle und Saal des Megaron ist von der Anlage der kretischen Paläste und von jeder orientalischen Disposition grundsätzlich verschieden.

Wir haben zuerst in Ägypten die großartige rhythmische Disposition von Räumen kennen gelernt (Bd. I. S. 35 ff.), mit deren geschlossener Wucht und schließlich phantastischer Wucherung und Kolossalität sich nichts Griechisches vergleichen läßt. Der Begriff des Steinbaues, Mauertechnik, Säule, der Luxus von Fresken und Teppichen stammen auf Umwegen über Syrien und Kreta daher. Aber in einer langen Entwicklung der Bedürfnisse eines kultivierten höfisch-städtischen Lebens sind ägyptisches Haus, Palast und Tempel frühe in Formen hineingewachsen, in denen nicht ein Hauptraum, sondern die Addition der Neben- und Vorräume, eigentlich der Innenhof oder der Innengarten herrscht. In der griechischen Anlage aber herrscht das Herrenhaus, das Hof und Torbau zu sich heranzieht. Im Orientalischen ist der dem eigentlichen Wohnhaus übergeordnete Gedanke der des Hofes (Bd. I. Abb. 178 ff.), aus dem die einzelnen Räume durch Aufteilung gewonnen werden. Daß das Megaron in ganz anderem Sinne Raumindividuum ist, wie irgend ein ägyptischer oder orientalischer Raum, ist schon daraus zu ersehen, daß in Tiryns neben der ersten großen Megaronanlage noch eine zweite kleinere wieder mit zugehörigem Hof steht (N auf Abb. 10), wahrscheinlich das Gebiet einer zweiten Hofhaltung; das Megaron widerstrebt also der Umformung oder Auflösung durch eine neue Aufteilung der über die ursprüngliche Begrenzung hinausgewachsenen Baufläche. Das alte Bauernhaus bewahrt auch in den großen Verhältnissen dieses Herrensitzes konservativ seinen Typus, nicht nur hier, sondern nachher im griechischen Tempel, der gewiß von der Megaronanlage abstammt. Da die Gestaltung des Raumes aber, wie wir früher sahen (Bd. I S. 34), nichts anderes ist als eine Projektion des Lebensgefühls des ihn schaffenden Menschen, so drückt dieser Megarontypus ein besonderes Ethos der Persönlichkeit aus. Es ist, als würde ihr unsichtbares Regiment in der schattenhaften Erinnerung dieses blassen Ruinengrundrisses plötzlich sichtbar, auf ihre menschliche Dimension, auf ihre potentielle Energie bleibt Haus, Hof und Tor zugeschnitten, zu ihr, zum Herrn führt durch Festungsgang, Propylon und Vorhalle direkt der Weg, sie bleibt sich unverbrüchlich gleich und treu als Bauer,

König, schließlich als Gott. Wo immer wir in der Geschichte des europäischen Menschentums den Willen der Einzelpersönlichkeit aufsuchen, im Homerischen Helden, im fragenden Ich des Sokrates, im Befehl des reinigenden Gottes, oder in der logischen Konstruktion des Descartes, in der moralischen Kants, immer ist das gleichsam Megarongesinnung. Daher ist dieser schlichte Raum umgeben von der Weihe eines Heiligtums, wie eine bescheidene Wiege, in die einmal ein Genius gebettet war. Es ist das älteste, ehrwürdigste Zeugnis erwachenden Selbstbewußtseins eines neuen Zweiges des Menschentums, der neuen Rasse, des neuen geistigen Typus, dem von da ab die Führung der Menschheit zufiel, und von dem wir heute nicht wissen, ob er noch stark genug ist, sie weiter zu behalten. Das Rundhaus des Kuppelgrabes stellt eine ältere Form, das Haus einer primitiveren Kultur, anderer Rassen dar, es greift nicht in die Welt hinein, es ist gleichsam zeitlos und willenlos und gehört zu keinem besonderen Ort. Es ist in seiner abgeschlossenen Vollendung weiblich und bleibt nicht ohne tiefen geschichtlichen Grund die Tempelform uralter Muttergottheiten, wird später das Wunschbild der Darstellung göttlicher Vollkommenheit der abstrakten künstlerischen Idee. Das Megaron ist männlich, Besitz ergreifend, Besitz abschließend, Grenze setzend, es umschließt die Einehe und die neue Familie, die Grundzelle des neuen Männerstaates; und das Löwentor von Mykene (Abb. 18), wo die Löwen die Säule als Symbol der Herrschaft flankieren, spricht das Wort: „Mein Haus ist meine Burg." Und wenn der Plan von Tiryns zwei Megara umschließt, also zwei Haushalte in der Idee gleichberechtigt nebeneinander stehender Männer, zweier Brüder, oder von Vater und erwachsenem Sohne, dann drückt sich auch darin eine entscheidende Wendung aus, hier regiert nicht ein despotischer Wille, sondern Zusammenfassung. Über- und Unterordnung lassen Raum für das Zusammen- und Nebeneinanderwirken selbständiger, ihren Sonderbereich behauptender Männer, für eine neue Freiheit des im Ganzen eingeordneten Individuums, so wie die Homerischen Helden zu- und nebeneinander stehen. Das Megaron ist die Urzelle von Einheit und Freiheit der griechischen Polis.

Kein Wunder, daß Heimat und Ursprung dieser geschichtlich geheiligten Bildung unaufhörlich erörtert werden. Der Streit über Herkunft und Ausbildung des Megaronhauses wird noch lange andauern. Aber seitdem in dem bronzezeitlichen Dorfe von Buch bei Berlin klar viereckige Grundrisse von Herdhäusern, um rund 1000 v. Chr., von denen eines durch Querwände in mehrere Räume abgeteilt ist, entdeckt sind, ist der längst behauptete Zusammenhang des griechischen Megaron mit einem nordischen, wohl germanischen Urtypus bewiesen. Aber freilich, noch fehlen unzählige Zwischenglieder, die mit den Spuren des Weges der aus dem Norden einwandernden indogermanischen Griechen erst aufzufinden sind. Aber in welche Zeiträume und Völkerschicksale blicken wir ahnend und noch nicht verstehend hinein! Die zweitunterste Stadt von den neun Schichten des Burgberges von Troja, die wenigstens um ein halbes Jahrtausend älter sein muß als unsere jüngste Anlage von Tiryns, enthält schon vier Megaronhäuser nebeneinander (Abb. 13), es können also auch hier nur aus dem Norden gekommene Verwandte der Griechen gesessen haben. Und was haben sie schon gelernt! Denn der Baumeister in Buch kann um 1000 v. Chr. noch keinen reinen rechten Winkel konstruieren, die so viel älteren griechischen Megara aber stehen in geometrischer Anlage und Bautechnik den Häusern in Buch weit voran. Diese Entwicklung der primitiven Urform kann sich in Troja nur unter Einfluß des Orients vollzogen haben, dessen Planführung wir (Bd. I Abb. 168) schon an der Gudeastatue kennen lernten. Und abgesehen von der nur aus Ägypten abzuleitenden Säule in Tiryns, noch ein Zweites: Kein rein nordisches Haus besitzt eine offene Vorhalle, was soll sie auch bei unserem langen Winter und regnerischen Sommer, sie kann sich also nur im Süden entwickelt haben, was wiederum eine längere Seßhaftigkeit im Süden der aus dem Norden eingewanderten Stämme voraussetzt. Wir

kommen also für die Ansetzung griechischer Siedelung im Bereich des Mittelmeeres weit ins dritte Jahrtausend v. Chr. hinein.

Nun wird erst der völkergeschichtlich so bedeutsame Unterschied der mykenischen Paläste von den Anlagen von Knossos und Phaestos (Abb. 11, 14) deutlich. Die kretischen Paläste gehören in die Gattung der großen Hofsysteme orientalischen Charakters (Bd. I. Abb. 175ff.) deren Vielgliedrigkeit der Räume den größten Gegensatz zum monistischen Megaronprinzip bildet, nur mit der Abweichung, daß im Babylonisch-Assyrischen die gegebene Hofgrundfläche in sich durch die Einzelräume geteilt ist, während diese im Kretischen von außen an den nicht aufgeteilten Hof anwachsen. Der große Palast von Boghaskiöi (Bd. I Abb. 179) steht in der Mitte zwischen „aufgeteilter“ und „angewachsener“ Anlage, der Hauptkomplex ist durch Aufteilung gegliedert, der Nordteil mit dem „Adyton“ ist „angewachsen“ und zugleich ist durch die Fensterverbindung mit dem „Draußen“ eine zentrifugale Absicht zum Durchbruch gekommen, während Ägypten und der Osten das ganze Leben zentripetal mit der Richtung nach dem Binnenhof empfinden.

In Kreta nun sind die Ansprüche einer ungeheuren Hofhaltung so gewachsen, daß der zentrale Hof die Herrschaft über das Ganze verloren hat. Er muß in früheren Stadien der Palastentwicklung einmal ähnlich dominiert haben wie im Osten, aber jetzt hat ein differenziertes Leben eine Fülle von Sondergebilden neben ihm entwickelt, als zersplittere sich eine große Familie durch den launischen Freiheitsdrang ihrer einzelnen, doch noch im Verband lebenden Individualitäten. Der Palast von Boghaskiöi erscheint licht einwillig neben der Vielwilligkeit von Phaistos und Knossos. Da liegen im Westen in Knossos (Abb. 11) die ungeheuren Magazine 1—18, an den Haupthof 19 angelehnt, aber durchaus nicht in seiner Hauptachse öffnet sich der Thronsaal 40, und an seiner Ostseite 85—95 wieder einer Hauptachse ausweichend liegt ein ganzer Trakt von Sälen, Vorzimmern und Stiegenhäusern, der uns gleich näher beschäftigen wird. Im Süden bei 63 scheint ein Torbau gestanden zu haben, wieder ohne Beziehung auf den Mittelhof und im Norden bei 1 mündet über eine große Pfeilerhalle ein kümmerlicher Gang. Außerhalb aber bei A liegt eine wahrhaft monumentale Freitreppenanlage; in welchem Sinn, ist schwer zu sagen, Theater oder Arena, Zugang zu neuen Palastteilen?

In der einfacheren kleineren Anlage von Phaistos (Abb. 14) herrscht ebenso der große Mittelhof, aber auch ihm entziehen sich die einzelnen Raumgruppen, im Westen die prachtvollen Propyläen mit Freitreppe (Abb. 22), Terrasse 67, Vorhalle 68 und Haupthalle 69, dahinter ein Sondersäulenhof 93, im Norden eine Pfeilersaalgruppe 77—79, ihr zunächst eine Gruppe mit Stiegen und Lichtschächten, 50, 51, im Osten wieder eine Pfeilersaalgruppe 63, 64 und außen vor der Westfassade wieder eine monumentale Freitreppe unbekannter Bestimmung S 4.

Das scheint alles zuerst verwirrend und ist es doch nicht. Denn als führende Idee kehrt mikrokosmisch eine Bildung wieder, die der fälschlich so genannte Saal der Doppeläxte (Abb. 12, 88 auf Abb. 11) am reinlichsten ausdrückt. Der Hauptraum enthält nur im Rücken eine feste Wand, die drei anderen Wände sind durch Pfeiler aufgelöst, was keinen anderen Sinn haben kann, als den, ihn durch Öffnung der Türen, Lüften vorgehangener Teppiche mit den umgebenden Säulenhallen zu verbinden. Die Säulenhallen wieder münden auf Lichtschächte. Die geistreiche Anordnung und Aufteilung der Räume erhellt noch besonders aus der Anlage der Treppen, die von drei Seiten herführen. Es ist also vom Hauptraum eine Blickführung durch drei Räume und zwar nach drei Seiten hin beabsichtigt, ein Genuß räumlicher Mannigfaltigkeit, der Ägypten und dem Orient, aber auch dem Megaronarchitekten unbekannt war. Daß in dieser Anlage die Idee des alten Nomadenzeltes mit seinen aufschlagbaren Tuchwänden nachlebe, ist unwahrscheinlich. Von der Zeltwohnung sind diese Kreter schon durch Jahrhunderte getrennt, wenn sie sie, was höchst zweifelhaft,

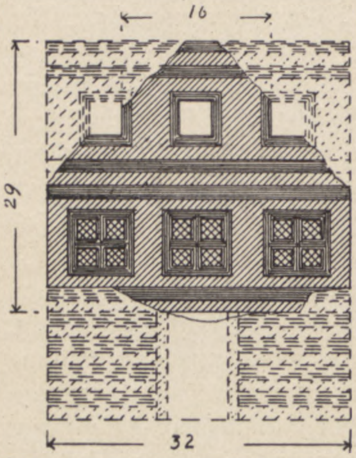


Abb. 28. Fayence-Täfelchen aus dem „Stadt-Mosaik" aus Knossos. Höhe des Erhaltenen 0,029 m. Kandia, Museum. Nach A. Evans, Palace of Minos I Fig. 226 A.

überhaupt je besaßen. Die Verwendung der Stiegen allein zeigt, daß die Vorstufen der kretischen Paläste nicht im offenen Landhaus, sondern im geschlossenen menschenüberfüllten Burghaus zu suchen sind. Ein solches haben wir ja auf dem großen Fragment des Silberrhytons kennen gelernt (Abb. 16B). Alle orientalischen und ägyptischen Paläste sind rein horizontale Ebenenbauten, für die es wie für die Gutshäuser Ostdeutschlands und Rußlands keine Raumnot gibt, die also keine kunstvollen Treppenanlagen für die Führung in die Höhe zu erfinden haben. Die kretischen Paläste aber, wenn auch in einem Stadium der Befriedung des Reiches und offenbar unter dem Schutz der Küste durch die Flotten seiner Meerherrschaft in üppige Ebenen gelegt, haben ihre Verwandten im Burgschloß der französischen und deutschen Renaissance, wo die Verbindung der alten Anlage der Schutzburg um einen Innenhof mit neuen Bedürfnissen des Prunks und luxuriösen Wohnens den Architekten zu komplizierten Erfindungen nötigt. Wir müssen uns überhaupt sagen, daß wir die kretischen Paläste nur zum kleinen Teile kennen. Denn jene Treppenhäuser und Lichtschachte (Abb. 23) sind nicht zur Ausgleichung der Terrainunterschiede der welligen Terrasse, auf der die Paläste sich erheben, erfunden, sondern für die Verbindung mehrerer Stockwerke, wie sie uns entzückende kleine Fayenceplatten, Teile eines Mosaikspiels (?) mit Darstellungen von Häusern (Abb. 28), zeigen. Diese zweistöckigen Stadthäuser mit ihrer fensterreichen Fachwerkfassade lassen eine reiche Fassadengliederung durch Fenster auch für die kretischen Paläste voraussetzen, und weiter kennen wir aus den Fresken eine häufige Verwendung von Säulenhallen, die in den meist von Pfeilern gestützten Erdgeschossen der Paläste wenig vorkommen. Diese müssen also in den oberen Räumen gelegen haben. Und was möchte man überhaupt diesen Architekten nicht zutrauen, Balkone und offene Loggien; wo sind die Gärten dieses blumenliebenden Volkes, und soll man es glauben, daß sie und die Mykenäer keine Tempel gehabt haben, weil wir sie noch nicht gefunden haben, wo es doch Grundsatz jeder reicheren Kultur ist, daß der Mensch die Wohnung der Götter nach dem Beispiel seiner eigenen Architektur baut, und auf zahlreichen Darstellungen die Überirdischen in Verbindung mit symbolischer Architektur auftreten (Abb. 56). Wie sollte sonst die Säule schlechtweg Abbreviatur für heilig und mächtig geworden sein?

Diese kretische Architektur, deren Erkenntnis noch ganz in den Anfängen steckt, ist ebenso schwer auf eine Formel zu bringen wie jeder andere Teil dieser merkwürdigen Kunst. Das rein Technische, die ausgezeichnete Quadertechnik der Mauersockel, die präzise Arbeit der Steinschwellen und Stürze der Türen, die Steinmetzzeichen haben wir außer Acht gelassen, es kann nur aus Ägypten übernommen sein und ist teilweise aus den Abb. 21, 22, 24 ersichtlich. Wie weit steht die zahme Eleganz dieser glatten Wände mit ihrer beinahe unsichtbaren Fugenführung von dem wilden Kyklopentrotz der Mauern von Mykene und Tiryns ab! Das Naiv Trotzige liegt weit hinter diesen Anlagen zurück. Auch auf Kanalisation, Badezimmer und angebliche Kapellen können wir nicht eingehen, aber wie sacht herrenmäßig steigen die stolzen Freitreppen herauf, wie weiträumig ist der Blick über die Höfe oder die Theater(?)terrassen! Das Sonderleben der Säule haben wir später zu beschreiben.

Der Baumeister dieser Anlagen schwankt ähnlich zwischen Gegensätzen wie Maler und Bildhauer dieser Epoche. Er ahnt einen großen monumentalen Stil, den er in Ägypten kennen



Polychromes Gefäß der Kamaresgattung aus Knossos. Ton. Kandia, Museum. Höhe 0,22 m. (Nach A. Evans, The Palace of Minos I. Tafel III.)

gelernt hat, und sucht ihn in Freitreppen, Propyläen und in der Anlage großer Höfe zu verwirklichen. Aber die offenbar vom Ägyptischen abweichenden Lebenssitten seiner Auftraggeber nötigen ihn die einheitliche Planführung zu verzetteln. Man erwartet auf der großen Freitreppe von Phaistos (Abb. 14 S 67) und durch die Propyläen in ein mächtiges Megaron zu gelangen und stößt in dem schmalen Breitraum 69 sozusagen mit dem Kopf an die Wand, man sucht eine Fortsetzung der großen Längsachse des Hofes und findet in ihrer Richtung kleine Kammern und einen schmalen Gang, der Saal in Knossos, der durch Thron und Greifenfresko (Abb. 24) als bedeutender Repräsentationsraum gesichert ist, übertrifft weder an Größe noch durch Anordnung oder Umgebung durch Vorräume andere Zimmer, die Planführung in großen durchgehenden Fluchtlinien kennt kein einheitliches Crescendo, wie es die scheinbar so naive Megaronkomposition erreicht. Und doch trifft die auf diese Bauart angewandte Bezeichnung als einer malerischen gewiß nicht das Richtige. Die so oft wiederkehrende Anlage des Pfeilersaales (Abb. 12) ist der ruhende Pol in der Mannigfaltigkeit, und sie enthält einen deutlich erkennbaren Sinn.

Hier tritt zum erstenmal eine Absicht auf, deren klassischen Ausdruck wir erst viele Jahrhunderte später mit immer neuer Bezauberung der Sinne in der Wandmalerei Pompejis wiederfinden: die Enge des städtischen Wohngemachs wird durch eine illusionistische Raummalerei für das Auge erweitert, der natürlich geschlossene Raum durch die Phantasie geöffnet und mit einer weiten Welt des Blickes in Gärten und Märchenarchitekturen verbunden. In Kreta werden die Wände wirklich geöffnet, um das Gemach mit erstem und zweitem Vorraum und den Varianten ihrer Beleuchtung zu verknüpfen. Dieser Raumphantastik dienen ebenso die Fresken, deren illusionistische Absicht wir gleich kennen lernen werden. Innerhalb des Gefängnisses des geschlossenen Wohnraumes städtischer Bauweise bricht der Wille nach einer idealen offenen Architektur durch. Dieses neue Bedürfnis nach Auflösung der Wand und Beweglichkeit des Blickes in der Ebene verband sich aber noch mit einer neuen Lebendigkeit des Begriffes der Wohnung durch die Stiegen und Treppenhäuser im vertikalen Sinne. Es ist also ein sehr bewegliches Menschentum in diesen Räumen zu denken, zu dessen soziologischer Konstruktion uns freilich, solange die kretischen Alphabete nicht entziffert sind und keine äußeren Nachrichten hinzukommen, nur die Bauten und Bilder gegeben sind. Das Megaron mit Hof und Hoftor läßt sich auch in der entwickelten Form von Tiryns reinlich aus der Gesamtanlage lösen und wieder auf das Hofgut setzen, von dem es sich hinter die Festungsmauer geflüchtet hat. Es ist eine rein agrarische Form, und die Könige von Tiryns und Mykene können, so wie sie auch in der Ilias erscheinen, nur große Bauernkönige gewesen sein, deren Reichtum nicht aus ihren so begrenzten Ebenen, sondern durch äußere Raubkriege gewonnen ist. Das Dasein der kretischen Herren ist durch städtische Formen unterbaut, sein Reichtum und sein Luxus, den wir in der Keramik organisch wachsen sehen, kann nur durch Handel, Gewerbe und Seeherrschaft im Zusammenhang mit Ägypten und Syrien entstanden sein. Um so merkwürdiger ist in der Architektur wie nachher in der Blütezeit der dekorativen Kunst das Fehlen jeder reinen Kopie eines ägyptischen oder orientalischen Vorbildes. Nur in der allgemeinen Idee eines höheren zivilisierten Daseins und seiner Lebensformen ist Ägypten Beispiel gewesen, nicht in der Ausprägung im Einzelnen, das der Phöniker (Bd. I S. 287f.) nachahmte. Im Gegenteil, im Pfeilersaal, zu dem noch nirgends im Osten Verwandtes gefunden ist, in den monumentalen Treppen, den Stiegenhäusern und Lichtschächten, ja in dem Schwanken zwischen weiter und enger Raumbildung zeigt sich im Verhältnis zu Ägypten und Orient ein selbständiger neuer beweglicher Typus, östlich beeinflußt und doch in die neue westliche griechische Welt gehörend. Sehen wir zu, wie er sich weiter offenbart.



Abb. 29. Kanne aus der ersten frühminoischen Schicht. Höhe etwa 0,21 m. Kandia, Museum. Nach A. Evans, Palace of Minos I, Fig. 25.

Seine ersten Regungen finden wir in der Keramik. Die kretische Töpferkunst ist aus einem allgemeinen auf den Kykladen verbreiteten Stil herausgewachsen, von dem Abb. 29 ein Beispiel gibt. Die Verzierung dieses Gefäßes unterscheidet sich von anderen bronzezeitlich geometrischen Systemen durch die großzügige Art, in der vertikale Liniengruppen als Linienbündel, Dreiecke oder Rhomben den ganzen Leib der Kugelflasche im Gegensatz zu der wagerechten Streifung des Schnabels umfangen; aber, läge dies Gefäß nicht am Beginn der minoischen Entwicklung, durch die es geadelt wird, würden wir es nicht aus seiner vorgeschichtlichen Umgebung herausstellen, die uns hier nichts angeht. Denn nun wächst, völlig unbegreiflich, wie immer das Erwachen des Genius, aus dieser in Form und Farbe und vor allem in ihrer ornamentalen Gesinnung stumpfen Umgebung in der ersten und zweiten mittelminoischen Periode ein Stil heraus, der sich nicht nur von ihr, sondern auch von jeder ägyptisch-orientalischen Art prinzipiell unterscheidet. Die Kanne Taf. V steht in der Form jener der Abb. 29 noch sehr nahe, nur hat sich ihr Leib aus der Kugelform gestreckt, einen abgesetzten Fußteil bekommen, der bizarre Schnabel sich verkürzt, der Henkel sich zu lebhafterem Schwung ausgewachsen. Das Gefäß hat also die alte Kugelschlauchform abgestreift und ist gleichsam selbstbewußter, in der Schwingung des Konturs, in der Absetzung einer breiten Schulterfläche im Gegensatz zu dem sich einziehenden Fuß persönlicher geworden. Nun stellt sich die Verwendung dreier Farben ein, an Stelle der im Kykladenkreis nur üblichen des einen matten Braungrüns auf schmutzig gelblichem Tongrund; der Körper des Gefäßes wird von einem warmen Braunschwarz umfangen, also der Fußteil davon abgesetzt, durch hellbraune und weinrote horizontale Streifen gegliedert, und die breite Schulter erhält eine ornamentale Decke. In den Windungen eines hellbraunen Bandes sitzen Doppelkeile, denen vielleicht die Form der kretischen Doppelaxt (Abb. 34) zu Grunde liegt, mit weinrotem Band und weißgetupfter Binnenfüllung, so daß sie schwerfällig der Wellenbewegung des Bandes sich entgegenzustemmen scheinen, von ihr umgeworfen und mitgerissen, sie für das Auge in einem reizvollen Linienspiel verdoppeln und verdreifachen. Kaum zu zweifeln, daß dies Ornament nicht für das Gefäß erfunden, sondern aus einem Gewebemuster darauf übertragen ist, die Gobelintechnik schimmert noch durch. Eine ornamentale Bewegung dieser Art aber gab es bisher auf der Welt nicht. Die kleine Henkeltasse Abb. 30,2, die mit den anderen Stücken der



Abb. 30. Tassen der Kamaresgattung aus Palaikastro. Höhe 0,075 m. Kandia, Museum. Nach Annual Brit. School Athens IX, 1902/3, S. 305, Fig. 4.

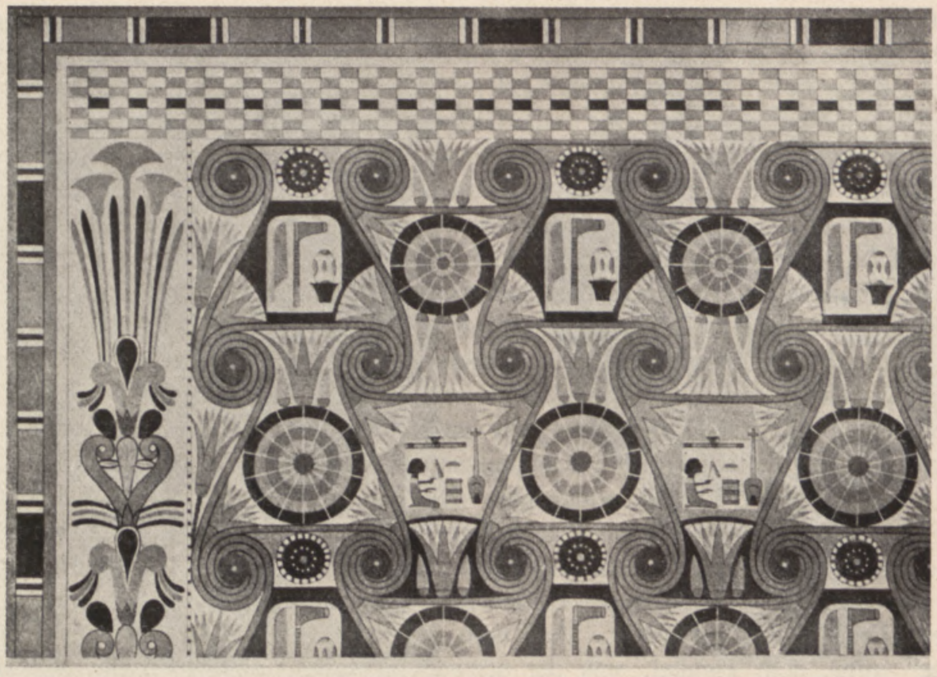


Abb. 31. Deckenornament aus dem Grab des Nefer-Hotep, XVIII. Dyn.
Nach Capart, L'art égyptien, Taf. 77.



Abb. 32. Lilienvasen des dritten mittelminoischen Stils. Höhe der größeren etwa 0,3 m. Kandia, Museum.
Nach A. Evans, Palace of Minos I, Fig. 443.



Abb. 33. Vase mit Delphinen des dritten mittelminoischen Stils. Aus Pachyamnos. Kandia, Museum.
Nach A. Evans, Palace of Minos I, S. 608, Fig. 447a.

Abb. 30 der erwähnten Gattung der Kamaresgattung des ersten mittelminoischen Stils angehört, in der die Polychromie mit Weiß, Gelb und Rot auf schwarzem Grunde zu ihrer schönsten Entfaltung kommt, hat einen selbständig ausgebildeten, hell gelassenen Fuß und auf ihm den schwarzen Leib der eigentlichen Schale. Wie an diesem eine weiße Girlandenlinie und in ihren Schwingungen Spiralenschnecken angebracht sind, gehört zur schlichtesten Art von Verzierung. Aber diese Spiralenschnecke hat plötzlich einen eigentümlichen Schopf bekommen, als zöge sie sich rotierend zusammen oder rollte sich wieder auf. Dieser Gedanke einer rotierenden Form, der hier nur schüchtern sich ans Licht wagt, ist nun in den prachtvollen Stücken Taf. V/VI in großen Kompositionen systematisch durchgeführt; an jedem Beispiel wird das bloß geometrische Schema von Viereck oder Kreis als Ganzes und im Einzelnen in Bewegung übersetzt. Der Stern der Mittelfüllung der Vase auf Taf. V wird durch die kolbenartigen Verdickungen wie zu einem sich drehenden Feuerrad, aus den Zwickeln wachsen flammende Blätter heraus, und dem Kreis der anderen Vase Taf. VI. Rechts werden Spiralen eingeschrieben, deren sich ein- und wieder ausziehende Kurven aufsteigen und sich wieder verneigen, als tanzten sie wie Schlangen zur Musik ihres Beschwörers. Hier ist genau einer der in den großen Erweckungsstunden der Kunst wiederkehrenden Momente aufzuzeigen, wo die zuerst lebendige formale Idee sich ein Vorbild der Natur sucht, um sich mit ihm zu vermählen. Die Zwickelfüllungen des Sternteppichs Tafel VI sind nicht wirkliche Blätter sondern gleichsam nur ausfließendes Fluidum des lebendig gewordenen linearen Ornaments, wie die Kolben des „Feuerrades" der Mitte. Aus dem rein abstrakten bloß linearen Gebilde wird die „Palme" unter dem Henkel, von der schwer zu sagen, ob sie noch bloß spielerisch gefundenes lineares Flächenornament oder schon aus der Natur übersetzte „Palme" oder „Palmette" ist. Die Volutenzwickel des anderen Stückes haben als Vorgänger gewiß nur rotierende Flächenfüllungen gehabt. Aber in ihrer Übersetzung in wirkliche Blätter sproßt als neuer Gedanke der ähnlich der abstrakten Linie entwachsende Blütenzweig, wie am Silberrhyton das Ornament durch die darin herumkletternde Menschenfigur plötzlich Meereswelle wurde. Auch in der Kunst sieht nur das sonnenhafte Auge das Licht. Nicht das Naturvorbild hat das scheinbar naturalistische Ornament der kretischen Kunst hervorgerufen, sondern ihre Nervosität hat das lineare Ornament in dem Treibhaus ihres Temperaments gleichsam so erwärmt, bis es Zweige und Blüten zu treiben begann. Dieser Abschnitt der mittelminoischen Zeit muß es gewesen sein, in dem aus ihrer Vitalität nicht nur die eigene neue große Kunst erwuchs, sondern in der sie auch stark genug war, das ägyptische Vorbild nicht nur zu sehen, sondern nur so aufzunehmen, daß sie sich selber treu blieb. Denn wenn von jetzt ab Papyrosmotive (Abb. 37), Lotossterne und Nillandschaft (Abb. 50) aus Ägypten von ihr übernommen werden, dann bleibt das Resultat dieses Lernens immer kretisch und durch eine Welt von der des Lehrmeisters geschieden.

Jedes orientalisch-ägyptische Ornament ist nämlich architektonisch gebunden, immer ruht es in einem festen rechtwinkligen System der Anordnung (Abb. 31), man könnte dafür den Namen rechtwinkelige Ornamentik einführen, um davon die kretische als die rotierende oder ondulierende abzuheben. In diesem rechtwinkeligen System gibt es deshalb kein Eigenleben der Pflanze, weil der Stengel oder Stil klar in die reine Senkrechte, die breite Blüte in die reine Wagerechte übergeführt wird, also gerade der Wuchs der Pflanze und die Verbindung mehrerer Blüten unter sich ihre natürliche Bewegung zu Gunsten des höheren architektonischen Prinzips aufgeben müssen. Im kretischen ist das architektonische Prinzip schwächer, die Gefäßwand wird in Fällen wie Abb. 32 ohne Rücksicht auf die Funktion wie eine platte neutrale Wand behandelt, auf der das ornamentale Spiel nur sich selber dient. Weil im Kretischen der Rhythmus als das primäre Prinzip die vegetabilische Imitation auslöst,



Abb. 34. Spätminoischer Pithos aus Pseira. Kandia, Museum.
Nach R. Seager, Excavations of Pseira, Taf. VII.

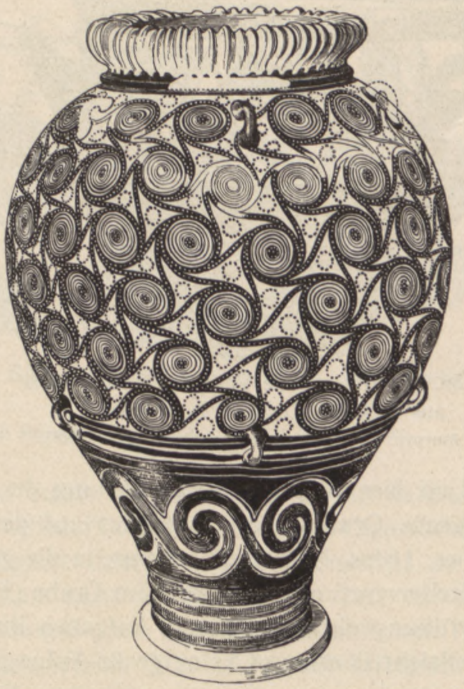


Abb. 35. Spätminoische Vase aus Pseira. Kandia, Museum.
Nach R. Seager, Excavations of Pseira, S. 28, Fig. 9.



Abb. 36. Spätminoische Vase aus Isopata. Kandia, Museum. Höhe 0,635 m.
Nach Archaeologia LIX, 2, Taf. CI.



Abb. 37. Spätminoische Vase aus Knossos. Kandia, Museum. Höhe 0,503 m.
Nach Archaeologia LIX, 2, S. 549, Fig. 144.



Abb. 38. Spätminoische Vase des letzten Stils aus Enkomi, London, Brit. Mus.
Nach Murray, Excavations in Cyprus, S. 45, Nr. 927.

während im Ägyptischen die unrhythmische, in der bloßen Reihung verwendete inhaltliche Symbolik der Pflanze älter ist, können die großen Spiralkompositionen (Abb. 35), der abstrakte Ausdruck dieses ondulierenden Stils, nicht aus Ägypten kommen, sondern sind umgekehrt als Nachahmung kretischer Vorbilder in Ägypten Mode geworden. Die von Kreta aus Ägypten übernommenen pflanzlichen Motive aber werden der Freiheit ihres Wesens wieder zurückgegeben, die sie in der Hierarchie der ägyptischen Ordnung eingebüßt hatten. Auf den Lilienvasen des dritten mittelminoischen Stils (Abb. 32) bricht eine Empfindung für das mystische Leben der Natur durch, wie sie sonst nur die japanische Kunst kennt.

Und hier wird die Sonderstellung der kretischen Kunst von einer neuen Seite klar. Die ägyptische Ornamentik, aufgebaut auf der religiösen Bedeutung der Hauptpflanzen des alten Reiches, Lotos, Lilie und Papyrus, ja die ganze Kunst Ägyptens, als Votiv im Tempel und Bild zur Stellvertretung des Lebens im Grabe (Bd. I S. 112, 197), ist inhaltlich bedingt. Sie erschafft in Erfüllung dieser religiösen Aufgaben ihre Welt künstlerischer Lebensbetrachtung, ohne die es vielleicht überhaupt keine große Folge der Kunst in der Geschichte gegeben hätte, aber sie tritt niemals, oder nur in unwichtigen Episoden, aus diesem Zauberkreis religiöser Bindung heraus. Im Kretischen zum erstenmal werden Gewächs und Geflügel, Wassertiere und der Mensch selber Gegenstand einer rein ästhetischen Betrachtung. Die schöne Erscheinung schleicht sich im Ägyptischen unter fremdem Titel ein und hat nur so viel Recht als dieser ihr verleiht. Im Kretischen aber gibt es eine schöne Welt des Lebendigen um ihrer selbst willen. Das ist ihr Verdienst und zugleich ihre Schwäche. Hier zum erstenmal wird die Kunst freies Spiel — und geht rasch zu Grunde, weil sie, und von jetzt ab immer wieder, Freiheit diesem neuen Wesen nach unaufhörlich begehrt und sich erringt, und die errungene nicht erträgt. Denn ohne Gesetze kann die Kunst nicht leben, und Gesetze gibt nicht die Natur sondern nur die Gottheit.



Abb. 39. Spätminoische Vase aus Phaestos. Kandia, Museum. Höhe 0,3 m.
Nach Monum. ant. Lincei XIV, Taf. XXXVII, 1.

Der unmittelbar der Höhe folgende Verfall — und auch hier ist die Keramik gewiß der zuverlässige Spiegel des Schicksals der großen Kunst — wird in den Gefäßen des spätminoischen Stils Abb. 33ff. bald sichtbar. Das herrliche Stück Abb. 33 steht auf der Grenze des Übergangs des dritten mittelminoischen Stils zum ersten spätminoischen: Delphine, die zwischen Meerfelsen einhersegeln, also ein Motiv, das offenbar von Fresken wie Taf. III auf das Gefäß übertragen ist, wo also ein Konflikt entsteht zwischen der Geschlossenheit fordernden



Abb. 40. Bild von spätminoischer Vase aus Phaestos. Kandia, Museum.
Nach Monum. ant. Lincei XIV, Taf. XXXVII, 2a.

Konstruktion des Gefäßkörpers und der freien Bildillusion offener Meerlandschaft. Die Tintenfische und Meergewächse sind ein wucherndes Motiv aus solchen „Seestücken", dann wird das Spiralennetz (Abb. 35) undifferenziert um die ganze Gefäßwand gelegt, die religiösen Symbole, Ochsenkopf und Doppelaxt (Abb. 34), Blütenzweige und Iris werden aufgereiht und kombiniert, und ein der Architektur entnommenes Sockelornament (Abb. 36) verliert schon durch die Wiederholung seinen tektonischen Sinn. Diese Vasen des „Palaststils" gehören freilich durch ihre Größe, durch die Schönheit der in zahlreichen weichen Übergängen vom tiefen Braunschwarz zum hellen Fuchsrot spielenden Glanzfarbe auf dem grünlichgelben Grunde, durch die Dünnwandigkeit ihrer Töpferscheibenarbeit zu den imponierendsten Erzeugnissen der Keramik, aber man sieht leicht, daß die Zeit der spontanen Erfindung und jenes inneren Brio von Rhythmus und Liebesleidenschaft zur Natur vorbei ist. Und auf dem spätminoischen Krater des letzten Stils (Abb. 38) offenbart sich plötzlich ein neues, dieser Kunst früher unbekanntes Gesetz. Der Streitwagen, der dem Greif angespannt ist, nicht dieser ihm, ist degenerierter Reflex von Wandfresken (Abb. 25) und hat ursprünglich mit dem Fabeltier nichts zu tun. Dieses gehört vielmehr mit seinem Partner zu einer antithetischen Gruppe mit dem Zentrum des „heiligen Baumes", dessen Vorbilder und Prinzip der heraldischen Gruppierung im babylonischen Osten (Bd. I S. 230, 268) zu suchen sind. Damit, wie in den gleichen Fällen des Löwentores (Abb. 18) und geschnittener Steine (Abb. 53 G), ist die ursprüngliche freie Rhythmik und illusionistische Lebendigkeit in ihren Gegensatz, die tektonische Gebundenheit des Bildes, umgeschlagen. Nicht das Vorbild selber ist bedeutsam, die kretische Kultur ist frühe über Syrien mit dem Orient in Verbindung getreten, sondern seine Rezeption; die Kunst, die ein halbes Jahrtausend früher als eigenwilliger Schüler dem ägyptischen Lehrmeister gegenüberstand, ergibt sich jetzt willig einem so fremden Geiste. Sie mündet in eine Orientalisierung, freilich ohne dadurch wie später das archaische Griechisch neue Kräfte zu gewinnen.

Denn diesem einen Prozesse der Umbildung geht ein anderer parallel. Auf der Vase Abb. 40, die in dem scheinbar noch lebendigen Blattwerk deutlich ihre Abhängigkeit von einer Wasserlandschaft des Palaststils mit Wildgänsen im Papyrusdickicht erkennen läßt, sind die Vögel antithetisch angeordnet, eine Konzession an die Orientalisierung. Aber zugleich werden die Tiere selbst umstilisiert, wie dies ja auch mit den im Vergleich zum Fresko des Thronsaals (Abb. 24) so schlank und mager gewordenen Greifen in Abb. 38 geschehen ist. Die Gänse behalten zwar ihr Volumen im Umriß, aber die Zeichnung ihrer Federzonen ist in einer von der Natur abweichenden Art gegeben, die als Willkür erscheinen würde, wenn wir nicht ihre Absicht über die kretische Kunst hinaus in eine neue Stilphase verfolgen könnten. Der Körper ist schematisch in vier Streifen zerlegt, von denen drei durch Striche gefüllt sind. Damit ist seine plastische gegenständliche Form zerstört, er ist abstraktes Flächenbild, und die Flußlandschaft aus der Schilderung einer räumlichen Welt mit ihrem Vor- und Hintergrund wie auf dem Dolch (Abb. 50) zu reinem



Abb. 41. Der Gefäßträger. Fresko aus dem Palast von Knossos. Kandia, Museum. Höhe des Erhaltenen 1,20 m. Nach H. Bulle, Der schöne Mensch im Altertum, Taf. 34.

Ornament geworden. Der Prozeß dieser Geometrisierung des Bildes geht rasch. Auf dem anderen Stück (Abb. 39) taucht, entlehnt aus kretischen Architekturdarstellungen rhythmus- und richtungslos ein Schachbrettfeld auf, und die Wasserpflanzen, deren Sinn noch der Fisch dokumentiert, werden aufgelöste und flächefüllende Streuornamente. Das Bild erhält eine neue Textur, die raumwollenden Elemente sind in dieser Umformung ausgeschaltet, das Ornament hat in der Homogenität des bloß linearen Flächenstils weder Luft noch Schicht und wird so in die neue Epoche weitergegeben, die eben von dieser Geometrisierung den Namen geometrische erhalten hat.

So wäre scheinbar die kretische Kunst wieder in den geometrischen Flächenstil zurückversunken, von dem sie (Abb. 29) ausgegangen war. Aber welche Welt des Sichtbaren hat sie mittlerweile erobert, Gewächs und Getier, neue Farbe und Form des Gefäßes. Und wenn ihre Freiheit, ihr Rhythmus, Merkmale ihrer tiefen Wesensverschiedenheit von Ägypten und Orient, scheinbar nun im neuen Gesetz eines flächenhaft-antithetischen Stils eingekerkert sind, das von ihr hinterlassene Erbe ist der Kronschatz, mit dessen Reichtum die klassisch-griechische Kunst den Antritt ihrer Regierung bestreitet.

Indes, die Darstellung der dekorativen Gefäßmalerei ist nur ein methodisches Hilfsmittel zur Ergänzung des Bildes, das uns die große Kunst, bei der kümmerlichen fragmentarischen Überlieferung ihres Bestandes nur allzu ungenügend gewährt. Suchen wir die Bruchstücke dieser zu verstehen!

Von der Freskenwirkung der großen Malerei gibt Abb. 24, die rekonstruierte Nordwestecke des „Thronsaales" im Palast von Knossos (39 auf Abb. 11) eine annähernde Vorstellung, ein liegender Greif auf einer Wiese mit Lilien, dem auf der anderen Seite des Thrones ein Gegenstück entsprach. Das herrliche Fragment des Gefäßträgers (Abb. 41) ist ein Stück eines Aufzuges lebensgroßer Figuren, die den Korridor zu dem Propylon 12, 13 auf dem Plan Abb. 11 schmückten, das Fresko Abb. 42 stellt Spiele eines männlichen und zweier weiblicher Akrobaten über dem galoppierenden



Links: Polychrome Kanne des ersten mittelminoischen Stils aus Knossos. Ton. Kandia, Museum. Höhe etwa 0,30 m. (Nach Annual Brit. School Athens XI 1904/5. Tafel I.)

Rechts: Polychromes Gefäß der Kamaresgattung aus Phaestos. Ton. Kandia, Museum. Höhe 0,46 m. (Nach Mon. ant. Lincei XIV 1904. Tafel XXXV b.)



Abb. 42. Stierspielakrobaten. Fresko von Knossos. Rekonstruktion. Höhe etwa 0,86 m.
Nach Th. Bossert, Alt-Kreta, Taf. 65.

Stier dar. Alle diese Stücke gehören der jüngeren Epoche des Palastes von Knossos, der ersten und zweiten Periode des spätminoischen Stils an. Das Fischfresko aus Phylakopi (Taf. III) ist älter, es kann noch in den Ausgang des Mittelminoischen fallen, während die Fresken von Tiryns, die Hofdame, die eine runde Elfenbeinpyxis feierlich präsentiert (Taf. II) aus einem langen Prozessionsfries, der Auszug zur Jagd (Abb. 27), und das Fragment der Jagd selbst, der von der Meute verfolgte und eben getroffene Eber (Taf. I), dem jüngsten Palast, der dritten spätminoischen Phase angehören. Das Fragment von Theben (Abb. 43), das wir wegen seines ausdrucksvollen weiblichen Profils heranziehen, ist älter als die Stücke aus Tiryns, und etwa dem Gefäßträger gleichzeitig. Das stammt alles aus einer großen Kunst, deren Werden zu sehen uns einstweilen mit keinem Blick verstattet ist, denn Fischfresko, Gefäßträger und Safranpflücker (Taf. IV) bedeuten volle Höhe, die Tirynterfresken beginnende Erstarrung und Ausgang. Es ist auch ein Kreis von Stoffen und Vorstellungen, Meer und Landschaft, Kriegsszenen und Jagd, auch die dekorativ verwendeten Motive der Dolchklingen (Abb. 50), Gefäße und geschnittenen Steine (Abb. 53) sind aus der Malerei übernommen, festliche Aufzüge, wozu noch die Schilderungen großer Festversammlungen mit zahlreichen zuschauenden Frauen kommen. Diese höchst persönliche Kunst kann nur von einzelnen Meistern und ihren Schulen getragen gewesen sein, wie ähnlich die Keramik nur von ein paar Werkstätten, deren Erzeugnisse zuerst durch den Handel verbreitet wurden, und deren Künstler später im Wandergewerbe umherzogen. Aber kein Name außer jenem des Daidalos, dessen mythische Figur geschichtlich nicht faßbar ist, wird uns überliefert, keine Künstlerinschrift spricht zu uns. Wenn wir uns auch sagen müssen, daß unzählige Funde noch der Entdeckung harren und daß wir den Anteil der einzelnen Landschaften und Herrensitze



Abb. 43. Freskofragment aus Theben, Profil eines weiblichen Kopfes. Größe des Originals. Nach Ephemeris archaeol. XXVII, 1909, Taf. 1, 1.

Kretas an der Entfaltung des Stils noch nicht kennen, so ist dieser bei all seiner Mannigfaltigkeit so einheitlich und geschlossen, daß er eine Erkenntnis seines Wesens erlaubt.

Er setzt die menschliche Figur ins Zentrum. Nicht etwa so, als besitze sie allein Interesse, im Gegenteil, die Darstellung ergreift ja einen weit über den Menschen hinausreichenden Umkreis von Tier- und Pflanzenwelt und Landschaft, aber die Interpretation ist vom Menschen aus gegeben, von einer neuen Art aktiven Willens, den nicht nur er selbst darstellt, sondern auch Gewächs und Getier. Im Ägyptischen ist der Mensch ein Teil der Natur, der gegenüber er nicht das Selbstbewußtsein seiner Sonderstellung entfaltet. Der Herr der Mastaba des alten Reiches spricht in den großen Zyklen seines Reliefs: „Das gehört mir alles,“ aber zugleich ist er selber nur Teilerscheinung seiner ägyptischen Welt, in der Größe von seinen Knechten nur eben als Herr und Grabherr und König (Bd. I S. 201) unterschieden. Daher hebt sich die menschliche Figur auf den Mastabareliefs (Bd. I Abb. 88ff.) nur faktisch, nicht kompositionell heraus, und ist gleichsam umflutet von der Menge des vielfältig Dinglichen und der Inschriften. Daher gibt es, abgesehen von den „Herrenfiguren“ (Bd. I Abb. 102f.) keine lebensgroßen Darstellungen, sondern, weil alles Sein und Tun aus dem übergeordneten Begriff epischer Selbstdarstellung geschaut ist, ziehen die langen Friese der Erzählung, „wie schön ist das Leben“, vor unseren Augen gleichmäßig und ohne Akzentverteilung dahin.

In Kreta zuerst gibt es die lebensgroße Figur im Fresko und Relief und daher einen anderen Maßstab für Menschen und Dinge. Ding oder Mensch, das ist für die ägyptische Sachlichkeit gleich, deshalb haben die Menschen in Ägypten etwas Dingliches oder Puppenhaftes, wenn sie nicht wie der Pharao in der Sphäre der Gottheit gesehen sind. Die Hampelmännerwelt der gefallenen Feinde (Bd. I Abb. 63a) oder der Höflinge (Bd. I Abb. 123) des Heeres und der Nordvölker (Bd. I Abb. 132f.), und das Verhältnis der Demut vor dem Gott in Tiergestalt (Bd. I Abb. 71 und 139) sind Ausdruck dafür, daß es für den Ägypter den Begriff des Menschen und seiner Würde noch nicht gibt. Er pflegt den des Königs und des Adels, der durch die politisch-religiöse Funktion und den Besitz geschaffenen Persönlichkeit. In Ägypten und im Orient unterscheidet sich nie ein Mensch als ein schöner von einem anderen, und nur die Frauen haben das Vorrecht (Bd. I S. 154ff.) sie selber zu sein.

Mit dem kretischen Gefäßträger (Abb. 41) aber tritt nicht nur ein neuer Maßstab auf, sondern ein neues Geschlecht und ein neues Bewußtsein der eigenen Schönheit. Die Figur zeigt klar ihren Zusammenhang mit der ägyptischen Lehre, ins Profil gestellt, das hintere Bein voran, beide Füße, wie aus Resten anderer Figuren hervorgeht, breit auf der Bodenlinie aufgestellt. Aber vom Knöchel schon beginnt, wenn wir sie etwa mit der Figur Sethis I. (Bd. I Abb. 131) vergleichen, ein anderer Wuchs. Den Ägypter haben nämlich, wie wir sahen (Bd. I S. 86), Füße und Hände,

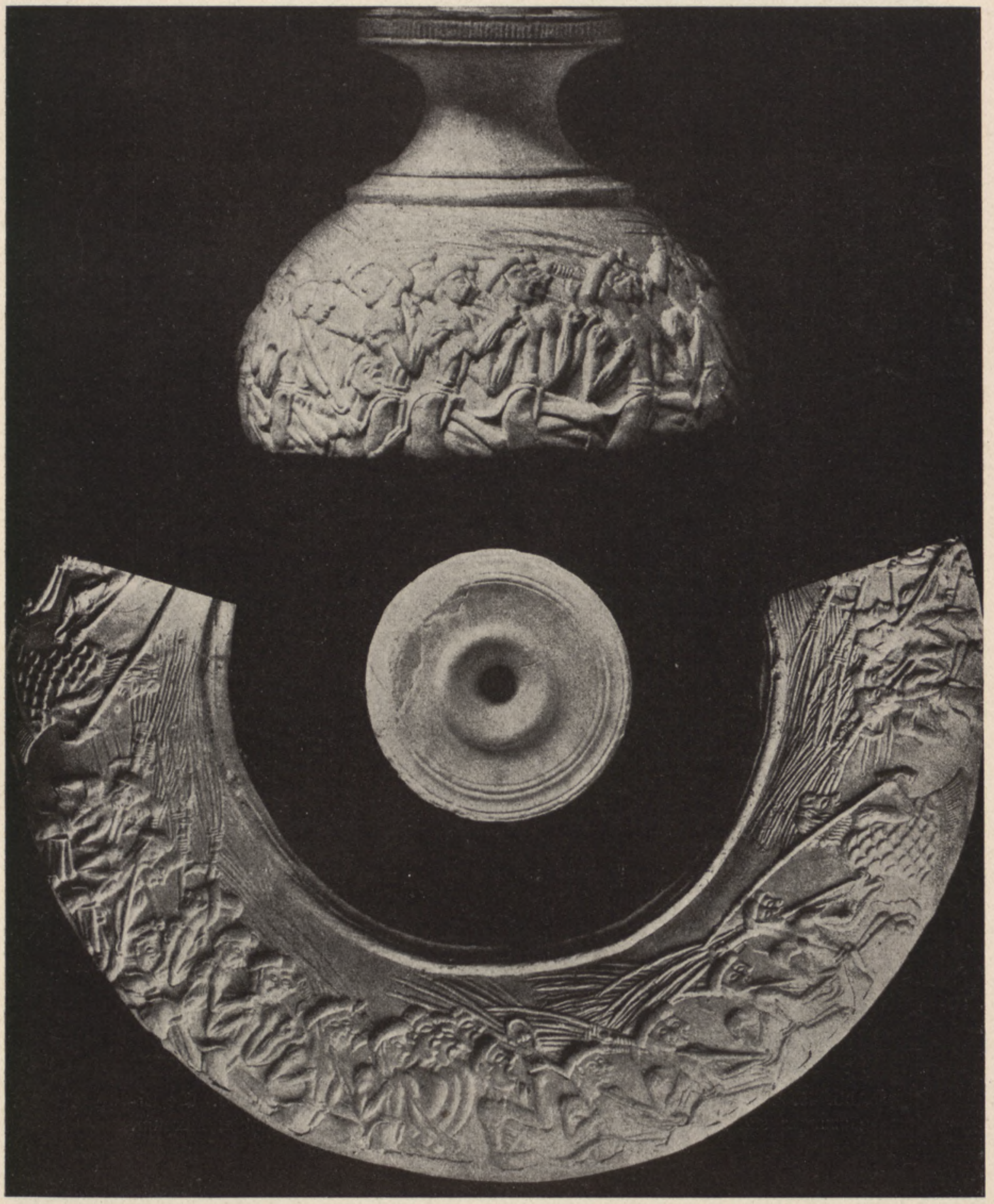


Abb. 44. Die Schnittervase von Hagia Triada. Steatit. Kandia, Museum. Höhe 0,1 m.
Nach Mon. ant. Lincei XIII, 1903, Taf. III.



Abb. 45. Der Trichter von Hagia Triada. Nach abgerolltem Gipsabguß. Die Ergänzungen sind dunkler getönt. Steatit. Höhe etwa 0,47 m. Kandia, Museum. Nach Archaeolog. Jahrb. XXX, 1915, S. 248, Abb. 3.

ja auch Beine und Arme nie sonderlich interessiert. Nun muß man aber sehen, mit welcher Liebe an dem Gefäßträger die feinen Hände gegeben sind mit den weiß gelassenen Fingernägeln und der Vorsicht des Greifens und Haltens. Und von der Hand ab das durch die Spange mit einem Achat



Abb. 46. Steatitbecher aus Hagia Triada. Nach Gilliérons Rekonstruktion. Kandia, Museum. Höhe 0,115 m.
Nach Archaeolog. Jahrb. XXX, 1915, S. 244, Abb. 1.

betonte Gelenk und die „gefühlte" Zeichnung von Unter- und Oberarm und Ellenbogen. Der Ägypter hat seiner männlichen Normalfigur (Bd. I Abb. 103) aus dem System seiner Zeichnung (Bd. II S. 124) nie einen richtigen Hintern gegeben. An dem Kreter wölbt sich dieser deutlich heraus, und kontrastiert gegen die überschlanke Taille, aus der wieder in elastischer Kurve der breite Oberkörper herausspringt. Dies energische Zurückholen der Brust über der Hüfte, diese „Haltung" beruht auf soldatischer Disziplin, sie ist der Ausdruck eines neuen männlichen Ethos, das wir bisher nur auf der Naramsinstele (Bd. I Abb. 221) gefunden haben. Im Gefäßträger aber verbindet es sich mit einer besonderen jugendlichen Grazie. Leider ist aus dem Fragment nicht genau zu ersehen, wie der Maler im oberen Teil der Brust von dem ägyptischen Vorbild abgewichen ist. Mit dem Gefäßträger gleichzeitige Darstellungen (Abb. 44) lehren, daß die kanonisch ägyptische Bildung der von vorn in ganzer Breite gegebenen Brust abgeschüttelt ist und verschiedene Versuche von reinem Profil und gedrehtem Oberkörper gewagt werden. Es gibt jetzt erst eine freie Erfindung der Figur aus der Phantasie. Wenn der Ägypter vier Sklaven mit ihren Scheffeln messen läßt (Bd. I Abb. 121), wiederholt er viermal die gleiche Figur, wie schon bei den Vogelstellern (Bd. I Abb. 92) die Gruppe nur durch Wiederholung einer erfundenen Figur zustande kam. Die Natur aber mit der unendlichen Mannigfaltigkeit unvertretbarer Individuen kennt eine solche Wiederholung nicht. Auf dem großen Relieftrichter (Abb. 45) ist in den unteren Streifen mit Faustkämpferszenen auch eine Figur fünfmal wiederholt. Hier handelt es sich um eine typische Paradestellung des Sports, die als solche gezeigt werden muß, aber welcher Reichtum an Motiv bei den Unterliegenden und gar welche Verschiedenheit der Individualisierung der einzelnen in der gleichartigen Gruppe verbundenen auf der Schnittervase (Abb. 44)! Auch auf der Naramsinstele war (Bd. I S. 266f.) im wesentlichen nur ein Figurentypus variiert, jetzt aber drehen und wenden sich die Oberkörper, und der letzte Ausdruck nicht bloß der Geschmeidigkeit des Körpers als solchen, sondern der Beweglichkeit der Phantasie sind die um den Stier voltigierenden Akrobaten (Abb. 15, 42, 45).

Deshalb ist der schöne Arm des Gefäßträgers so bedeutsam. In der Akzentuierung von Handgelenk, Ellenbogen und Armansatz offenbart sich der neue Sinn für die Mechanik des menschlichen Körpers, eine Entdeckung, an der sich diese Kunst so vollsog, daß das Interesse für seine Statik, das das wesentlich Ägyptische war, zurücktrat. Der Kreter behandelte die Figur, als wäre sie eine Gliederpuppe, er denkt sie von den Extremitäten aus, der Ägypter vom eigentlichen Körper her.

Über die rassenmäßige Grundlage der neuen kretischen „Schönheit" sind wir durch Votivterrakotten aus Petsofà (Abb. 47, 48) unterrichtet, die, aus der zweiten mittelminoischen Periode stammend, die für uns älteste erreichbare Stufe der kretischen Plastik darstellen. Da steht der mit Lederschuhen, knappem Lendenschurz und Kurzschwert ausgestattete Mann, von der Sonne



Abb. 47. Votivfigur aus Petsofà. Ton. Nach Aquarell. Höhe etwa 0,15 m.
Nach Annual Brit. School Athens IX, 1902/3, Taf. IX.

gebräunt, wehrhaft, offenbar in Gebetshaltung vor der Gottheit, die Füße eng zusammengeschlossen, die Kniee und das Kreuz durchgedrückt als Natur schon in der schlanken Elastizität, die im Fresko durch die Kunst gesteigert ist. Das Aquarell, auf dem die Abb. 47 beruht, verschönt das ziemlich primitive Original, aber die uns interessierenden Züge sind auch an diesem sichtbar, die absichtlich herausgearbeitete Schwingung im Umriß der Erscheinung durch die sich herauswölbende Muskulatur an Wade, Schenkel und Armen. Nicht daß die kretische Kunst nicht auch Dicke dargestellt hätte, die Bronze von Tylissos (Abb. 49), die etwas jünger ist als die Terrakotte, zeigt einen Wohlbeleibten, aber auch ihn in der gleichen Idee der Persönlichkeit, die Beine gelöst, unägyptisch, wieder mit durchgedrücktem Knie und Kreuz, muskulösem Arm, soldatisch zusammengerafft und zugleich in der Freude des Plastikers an der schwellenden Form. Im Grunde hängen lineares Ornament der Kamaresvasen und Plastik tief innerlich zusammen. Sucht jenes die Kurve, die springende Linie, statt der Geraden des Ägyptischen, so will diese die gewölbte Körperlichkeit statt der ägyptischen Fläche. Und wie nicht das eigentlich Organische das Ziel der kretischen Dekoration ist, sondern die Darstellung der inneren Triebkraft und des Wachsens von Blatt und Blüte, so ist auch nicht die Struktur des Körpers das Darstellungsziel des kretischen Plastikers, sondern sein funktioneller Ausdruck. In der Frauenfigur, dem weiblichen Gegenstück zu dem Krieger von Petsofà (Abb. 48) ist jede Umrißlinie geschwungen, und die Büste des zierlichen Geschöpfes wächst aus dem Kelch des Kostüms heraus, als gehörte sie einer Blumennymphe, die sich als Hut ein zusammengefaltetes Blatt wie die Kinder im Spiel aufgestülpt hat. Das Empfinden der Erscheinung als Blüte wurzelt tief im Wesen dieser Kunst, und so liegt auch auf dem Gefäßträger ein Glanz der Jugend des schönen Pagen, den das Ägyptische bei seiner Ablehnung der individuellen Erscheinung nicht sehen konnte. Natürlich ist das ein Mensch von Adel. Zeigte es nicht die feierlich aufrechte, wie vom Zeremoniell bedingte Haltung und die kostbaren Armbänder um Knöchel und Oberarm, so offenbarte es der Kopf.



Abb. 48. Votivfigur aus Petsofà. Ton. Nach Aquarell. Höhe etwa 0,185 m.
Nach Annual Brit. School Athens IX, 1902/3, Taf. VIII.



Abb. 49. Bronzefigur von Tylissos. Nach getöntem Abguß. Höhe 0,25 m.
Nach H. Bossert, Alt-Kreta, Taf. 145.

Und hier beginnt das Rätsel dieser Rasse brennend zu werden. Denn, wo gibt es vor den Griechen eine so harmonische Schädelform, ein solches Profil? Kein Ägypter und kein Semit hat eine so klare Stirn, von der die Nase kühn und nobel, scharf abgedacht und unfleischig in die Luft sticht, und darunter das Untergesicht mit dem energischen Kinn und den sprechend geöffneten Lippen weich abgesetzt ist. Wir setzen daneben ein Fragment aus Theben (Abb. 43) etwa der gleichen Zeit, weil die Art der Zeichnung des Konturs mit den empfundenen Strichen von Nase, Lippen und Kinn beinahe die gleiche ist, mit der später die großen griechischen Vasenmaler des strengen Stils ihre Profile „stechen". Haben sie ja auch das Auge eine Zeitlang ähnlich mandelförmig flach ins Gesicht gesetzt wie der kretische Maler im Fresko, und das lockige Haar in ähnlichem Umriß gegeben.

Im Kretischen hat zuerst, wie im Ägyptischen, die Fülle abgeleiteter Werke, die bei dem Zufall der Funde vorherrschen, den Blick getrübt, die kretischen Künstler erschienen als waghalsige Skizzierer, als Dilettanten, die ihnen ungemäße Aufgaben in Angriff nehmen, man hat diese Kunst als impressionistische verstehen wollen oder einen Begriff des Malerischen auf sie angewandt, der, aus der italienisch-niederländischen Entwicklung genommen, für sie sinnlos ist. Auch die aus der nachfolgenden klassisch-griechischen Entwicklung geschöpften Kategorien der Beurteilung können nur als Mittel des verbindenden entwicklungsgeschichtlichen Vergleichs, nicht als absoluter Maßstab ihrer Bewertung verwendet werden. Stellt man die wenigen uns erhaltenen Werke der führenden Meister und Ateliers wie den Gefäßträger, den Krokospflücker, die Goldbecher von Vaphio, die besten Kamaresvasen in den Vordergrund, dann wird die Kritik gerechter befinden und anerkennen müssen, daß eine Linienführung von der Ausdrucksfähigkeit des Gefäßträgers nur auf dem gleichen Wege mühseliger künstlerischer Disziplin gewonnen ist wie jede große Leistung der Kunst. Daher ist auch der gelegentlich betonte Zusammenhang der kretischen Kunst mit primitiv barbarischen Kunstäußerungen geschichtsloser Völker (Bd. I, S. 18ff.) nicht das entscheidende Moment zu ihrem Verständnis. Von ihrer prähistorischen Vergangenheit ist sie auf der Höhe der mittelminoischen Entwicklung durch ihre Einbeziehung in den Kulturkreis der ägyptisch vorderasiatischen Welt getrennt. Nur der Vergleich mit dieser ergibt die kunstgeschichtlich tragfähige Erkenntnis ihres Sonderwesens und Willens und des epochalen Neuen, das allein als „Fortschritt" zu bezeichnen ist.

Nun ist über dem Kopf des Gefäßträgers ein merkwürdiger Rest wie der eines Wolkengebildes erhalten und vom Gürtel scheint eine bandartige Linie auszugehen, ähnlich wie sie am Greifenfresko (Abb. 24) den Grund teilt. Das sind nichts anderes als Andeutungen von felsigem oder welligem Terrain, wie es deutlich auf dem Fresko der fliegenden Fische (Taf. III), auf den Bechern



Abb. 50. Eingelegte Dolchklinge aus dem fünften Schachtgrab von Mykene. Athen, National-museum. Stais, Katal. Nr. 765. Länge 0,175 m.
Nach Perrot-Chiepiez, Histoire de l'art dans l'antiquité VI, Taf. XVII.

von Vaphio (Abb. 52) und dem großen Goldring mit der Heldenschlacht (Abb. 53) erscheint. Später hat die kretische Darstellung dieses Hilfsmittel ihrer Raumbeschreibung aufgegeben, aber dafür erscheinen große Bäume, an denen wie in einer Allee das vornehme Gefährt vorbeizieht (Abb. 25), und auf dem blauen Grunde der Eberjagd (Taf. I) wachsen Gräser aus dem Sumpf-gefilde aus. Wir haben schon im Ägyptischen (Bd. I Abb. 89ff., 110) eine Art landschaftlicher Szenerie kennen gelernt, die aus der Kunst des alten Reiches heraus sich in Meïr im Stil des mitt-leren zu wirklichen durch Terrainlinien gegebenen Gründen, und im Neuen zum Tempelgarten-bild (Bd. I Taf. VI) und zum Jagdbild Ramses III. auswächst. Aber so groß diese Wandlung im Aufbau des Bildes und in der Durchbildung der einzelnen Motive ist, die prinzipielle ägyptische Ein-stellung bleibt in allen Formen die gleiche, auch dann, wenn man die Anregung, die Ägypten von Kreta empfangen, stärker einschätzt, als das Bd. I S. 179 oben geschehen ist. Der Ägypter nimmt in seiner analytischen Betrachtungsweise die Teile des Bildganzen einzeln, er nimmt sie gleichsam



Abb. 51. Die Wildziege, Fayence, aus Knossos. Kandia, Museum.
Länge 0,195 m.
Nach Annual Brit. School Athens IX, 1902/3, Taf. III.



Abb. 52 A

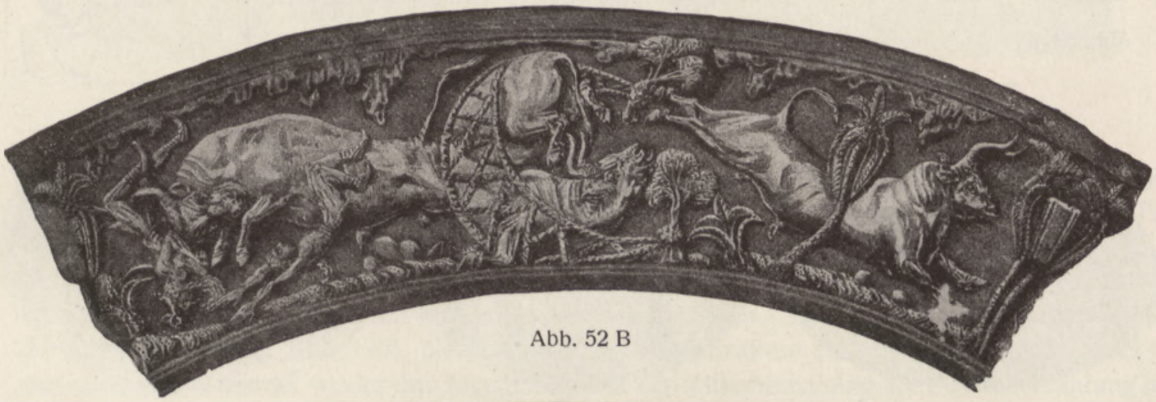


Abb. 52 B



Abb. 52 C

Abb. 52. Die Goldbecher von Vaphio. Athen, Nationalmus.
Stais, Katal. No. 1758/9. Höhe 0,78 und 0,84 m.
A nach Archaeolog. Jahrb. XXX 1915, Taf. 10. B und C nach Gaz. des beaux arts 3. pér. IV zu S. 434.


Abb. 53 A


Abb. 53 B


Abb. 53 C


Abb. 53 D


Abb. 53 E


Abb. 53 F


Abb. 53 G


Abb. 53 H


Abb. 53 J


Abb. 53 K

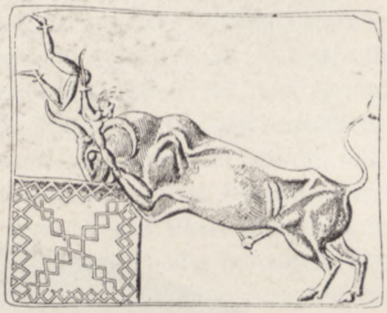

Abb. 53 L


Abb. 53 M


Abb. 53 N


Abb. 53 O

Abb. 53. Geschnittene Steine und Goldringe.

A Goldener Fingerring aus dem dritten Schachtgrab von Mykene, Athen, Nationalmuseum. Nach Furtwaengler, Die antiken Gemmen I, Taf. II, 3.
B Goldener Fingerring aus dem vierten Schachtgrab von Mykene, Athen, Nationalmuseum. Nach Furtwaengler II, 8.
C Durchbohrter Schieber aus Gold aus dem dritten Schachtgrab von Mykene, Athen, Nationalmus. Nach Furtwaengler II, 1.
D Karneol aus Kreta. Berlin, Münzkabinett. Nach Furtwaengler II, 24.
E Jaspis aus dem Grab von Vaphio. Athen, Nationalmuseum. Nach Furtwaengler II, 39.
F Sardonyx aus dem Grab von Vaphio. Athen, Nationalmuseum. Nach Furtwaengler III, 2.
G Fingerring aus Chalcedon von der Akropolis von Mykene. Athen, Nationalmuseum. Nach Furtwaengler III, 10.
H Goldener Fingerring aus Kreta. London, British Museum. Nach Furtwaengler III, 9.
J Sard aus einem Kuppelgrab von Mykene. Athen, Nationalmuseum. Nach Furtwaengler III, 23.
K Grüner Jaspis aus dem Grab von Vaphio. Athen, Nationalmuseum. Nach Furtwaengler III, 45.
L Schieber aus Bandachat. Sammlung A. Evans. Nach A. Evans, Palace of Minos I, S. 377, Abb. 274.
M Goldring aus Tiryns. Athen, Nationalmuseum. Nach Archaeol. Anz. 1916, Sp. 147/8, Abb. 5.
N Goldring aus Isopata. Kandia, Museum. Nach Bossert, Altkreta 2. Aufl., Taf. 232f.
O Goldring von der Akropolis von Mykene. Athen, Nationalmuseum. Nach Journal of Hellenic Studies XXI 1901, S. 108, Abb. 4.

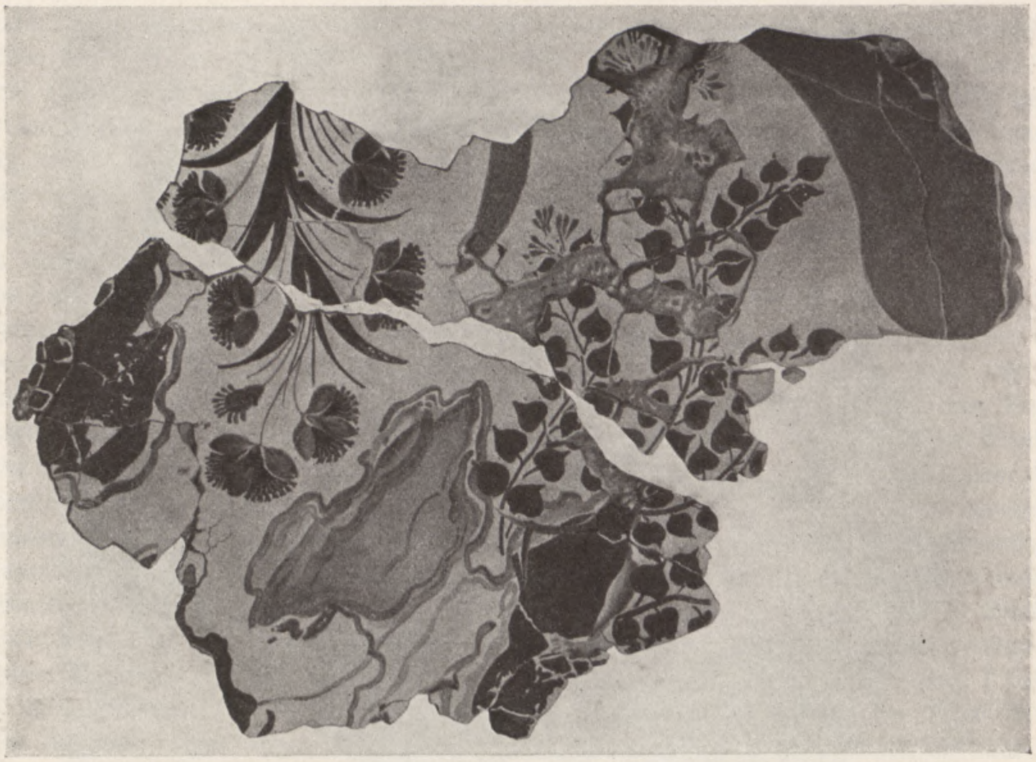


Abb. 54. Freskenfragment aus Hagia Triada. Kandia, Museum. Länge etwa 0,6 m.
Nach Mon. ant. Lincei XIII, Taf. 11.

in die Hand und stellt sie einzeln wieder hin, wie jemand, der eine Weihnachtskrippe aufstellt. Daher wächst die Figur nicht mit dem Grunde, und auf diesem wachsen die einzelnen Pflanzen und Tiere nicht unter sich und mit ihm zusammen. Der große intellektuelle Genuß der ägyptischen Kunst besteht gerade darin, daß sie dies nicht tun, und daß wir in ihr wieder naiv in der Kinderwelt der einzeln betrachteten, betasteten und bestaunten Dinge leben. Auch in ihrem kühnsten Versuch, der Büffeljagd (Bd. I Abb. 149), bleibt der König im abstrakten Raum, nur der Büffel steckt in der Landschaft, mit der wieder das Jagdgefolge nur den Zusammenhang der Streifenerzählung hat.

Im Fischfresko aber (Taf. III) sehen wir wie in einen Guckkasten oder wie durch die Scheibe eines Aquariums, so stark ist die Illusion, weil die Fische mit den verschwimmenden Formen der Riffe und Felsen des Meeres zusammengesehen sind, und erst nachher belehren wir uns, daß sie nicht im Wasser, sondern, die Schwalbenfische, in der Luft gesehen sind.

Ein ähnliches Experiment um die Figur herumgelegten Felsgrundes hat der Künstler des Bronzetors aus Balawat (Bd. I Abb. 232) gewagt. Indes auch bei ihm handelt es sich um ein anderes Prinzip, nicht um ein Figur und ihre Umgebung Zusammenschauen, sondern um ein sie in ihrer besonderen Situation Erklären, um eine der ägyptischen verwandte, wenn auch verschieden angewandte Darstellungs-, nicht Sehweise. Die assyrische Lösung ist mehr wie ein Jahrtausend jünger als die kretische.

Die Absicht der kretischen Kunst ist am Fischfresko, am Greifenbild, am Jagdstück und den Vaphiobechern klar: es ist nicht die perspektivische Projektion der Figur in einem tiefen Raum, wie auf der assyrischen Darstellung des Transport des Kolosses (Bd. I Abb. 235), dafür denkt

4*



Abb. 55. Freskenfragment aus Hagia Triada. Kandia, Museum. Höhe 0,535 m.
Nach Mon. ant. Lincei XIII, Taf. 10.

sie zu flächenhaft, auch wo sie ihre plastische Leidenschaft auslebt, und sie ist darin vom ägyptischen Stil des mittleren Reichs nicht sehr verschieden, sondern es ist ein dynamisches Gefühl einer Allbelebung, das von der Figur ausgeht und die Umgebung mit in die Darstellung einbezieht.

Die Mittel, durch die dies geschieht, sind verschieden. Auf der eingelegten Dolchklinge mit der Nillandschaft (Abb. 50) entsteht durch die kostbare Behandlung des Metalls eine Gemäldewirkung: die Wildkatzen, die Pflanzen, die Leiber der Enten sind in Gold, die Flügel der Enten und der Fluß sind in Silber, und die im Fluß schwimmenden Fische wieder in dunklerem Metall eingelegt. Dabei ist der Fluß in der Ansicht von oben gegeben. Auf der Eberjagd aus Tiryns (Taf. I) stehen die aus dem Boden aufwachsenden Gräser gegen die blaue Luft, und die im fliegenden Galopp dahinjagenden Tiere sind vor diesen teppichartigen Hintergrund gesetzt, der Krokospflücker (Taf. IV) ist ein Guckkastenbild wie die fliegenden Fische (Taf. III) und die Delphine der Vase aus Pachyamnos (Abb. 33). Auf den großen Goldringen (Abb. 53 A. u. B.) legt sich der landschaftliche Grund um die Figurengruppen wie eine Stalaktitenhöhle, aber auf dem Goldring aus dem Grabe von Isopata (Abb. 53 N) bewegen sich die tanzenden Frauen auf der Blumenwiese deutlich in verschiedenen Gründen. Das Gemeinsame in all diesen Experimenten, deren reichstes die Darstellung des Silberrhytons ist (S. 25), bleibt die künstlerische Absicht, das isolierte körperhafte Sein in seiner Umgebung zu begreifen und zu fassen. Die kretische Kunst ist die Entdeckerin

der Luft, in der Menschen und Dinge leben und weben, wenn auch ihre Mittel nur annähernd ausreichen, ihren Willen auszudrücken. Sie will den Raum, in dem sich Menschen oder Tiere bewegen, umschließen; deshalb legt sie um die Helden des Goldrings (Abb. 53 A) oder um die Fische (Taf. III) das rauhe Gestein; nur, weil sie die Figur luftumflossen dachte, ist ihr eine Erfindung, wie die der schwebenden Elfenbeinfigur (Abb. 15) möglich geworden. Daher setzt sie die Tiere der Jagd (Taf. I) vor den blauen Grund, der, weil er von Gräsern durchzogen, kein abstrakter ist, und in Abb. 42 das geschlossene Bild in einen Rahmen, den weder Ägypten noch Vorderasien kannte, die weitere Konsequenz des Guckkastenbildes.

Die Luft ist aber nicht das einzige Element, das Gewächs und Geflügel, Menschen und Tiere neu umfängt, sondern es erhält gewissermaßen jede von dieser Kunst geschilderte Existenz ihren eigenen elementaren Charakter. Die Poesie des Meeres auf dem Silberrhyton oder dem Fischfresko und seinem Reflex auf den Vasen haben wir wiederholt gestreift. Auf den Fresken von Hagia Triada (Abb. 55) sitzt ein Fasan im locker gemalten Gezweige, und eine Wildkatze schleicht im Geäst raublüstern herbei. Nicht im Motiv als solchem liegt der neue Zauber dieses Stils, ähnliche Motive erfanden die Künstler der ägyptischen Mastabas (Bd. I S. 99), sondern in der Wiedergabe der spezifischen Erscheinung. Wie auf dem Fischfresko in impressionistisch hingehauchten Strichen die wasserumflutete Meerklippe, auf den Fresken von Hagia Triada das zarte Blattwerk und leichte Blumen gegeben sind, so stehen auf dem wunderbaren Bilde des Safranpflückers (Taf. IX) die Blumen wesensduftig in ihrer vergänglichen Anmut. Man muß ein ägyptisches Beispiel wie das Fresko mit dem Tempel aus dem Grab des Apui (Bd. I Taf. XI S. 184) damit vergleichen, um den Unterschied zu gewahren. Im Ägyptischen bleibt Pflanze und Tier dinglich. Man kann sozusagen alles in die Hand nehmen, ihre Natur ist zwar naiv, aber nicht keusch. Im Kretischen ist die Natur in der Distanz gesehen, sie wird eine wunderbare, geheimnisvolle Welt. Der Greif auf der Lilienwiese im Thronsaal von Knossos (Abb. 24) ist ein Märchentier in einer Märchenlandschaft.

Dieser elementhafte Charakter der kretischen Kunst hat seinen größten Ausdruck in dem Paar der goldenen Becher aus einem Grabe von Vaphio bei Sparta (Abb. 52) gefunden. Sie scheinen uns das bedeutendste Denkmal, das sie hinterlassen.

Die doppelwandigen, aus Goldblech getriebenen Becher sind Gegenstücke, offenbar als Paar für gemeinsame Betrachtung gearbeitet. Jedesmal ist das umlaufende Bildfeld in drei durch einen einzelnen Stier oder eine Gruppe gefüllte Abschnitte geteilt. Das Paar zusammen ist durch den Titel geeint: Stierleben, wobei aber sein Inhalt über den des Tierstücks im Sinne des Holländischen oder Modernen hinausgeht. Auf dem einen Becher (Abb. 52B) ist das Leben des Wildstiers geschildert. Im waldigen Berggelände ist der wilden Herde ein Netz gestellt, in dem eines der mächtigen Tiere gefangen sich überschlägt und angstvoll schnaubend sich zu befreien sucht, ein zweites entkommt in die Weite; das dritte hat wütend den Kampf mit dem feindlichen Menschen aufgenommen, einen der Gegner überrannt und sucht den anderen mit der Waffe seines Gehörns aufzuspießen.

Der zweite Becher zeigt die gebändigten Tiere. Nach der Jagd der Friede, nach der Wildheit die Kultur. Den ersten Bullen hält der Bauer am linken Hinterfuß gefesselt, das Tier brüllt noch im Protest über die verlorene Freiheit, aber die Mittelgruppe, die sich liebkosend leckenden Tiere, gehören schon ganz dem neuen Zustand an und der dritte Stier grast beruhigt auf der neuen gesicherten Weide.

Erfindungen dieser Art sind gewiß auch durch das ägyptische Tierstück (Bd. I S. 107) angeregt worden. Aber nicht nur der formale Stil des Reliefs, ein eigentümlich bewegtes, aber

ganz in die eine Fläche gebundenes Repoussé mit starken Kontrasten dunkler Tiefen und heller Glanzlichter des Metalls an Stelle des gleichmäßigen Flachreliefs im Ägyptischen hat sich geändert, sondern das Wesentliche: die psychologische Einstellung. Auf den Mastabareliefs ist das Tier Objekt der menschlichen Nutzung, wird gefangen, gehegt und schließlich gebraten, geopfert und verzehrt. Idyllische Züge einer künstlerischen Freude an der Erscheinung schleichen sich an vielen Orten ein, sind aber nicht Selbstzweck, sondern Intermezzi der Darstellung. Auf den Vaphiobechern aber ist der Stier Mittelpunkt und Ziel der Schilderung, nicht das Einzelwesen, sondern die Gattung, nicht die bloß sinnliche Erscheinung, sondern ihr Pathos, das Tier ist heroisiert. Daher erscheint es in der Vielseitigkeit individueller Charaktere, ohnmächtig gefangen, furchtsam fliehend, mutig angreifend auf der Kriegsszene, in den verschiedenen Graden der Besänftigung auf dem Friedensbilde, wie ja schon die Gegenüberstellung dieser beiden Schicksale dichterische Komposition ist. Daher ist der Mensch, der im Ägyptischen nie anders denn als schlauer, rein sachlich denkender Jäger, Hirte und Besitzer auftritt, auf dem einen Bilde auch in seiner Schwäche, unterliegend dargestellt. Auf dem anderen arbeitet er mit dem Tiere zusammen. Er beherrscht das Bild nicht. Das Bild gilt dem Tiere. Das landschaftliche Beiwerk ist genau darauf angelegt, die einzelnen Stiere zu umrahmen, in der Größe zu steigern. Die Mitte der Komposition nimmt jedesmal in berechneter Antithese die Hauptfigur ein, einmal der Stier in der Verzweiflung seines Unglücks, das andere Mal die glücklichen Tiere, in ihrem jeden Tierkenner rührenden Verhältnis gegenseitiger Sympathie.

Und das soll nicht homerische Welt sein, homerisch von dem Gleichnis der Ilias 13, 571

Μηριόνης . . . .
ἤσπαιρ᾽ ὡς ὅτε βοῦς, τοντ᾽ οὔρεσι βούκολοι ἄνδρες
ἰλλάσιν οὐκ ἐθέλοντα βίῃ δήσαντες ἄγουσιν·

angefangen bis zu dem herrlichen Gedicht Carduccis, il bove, mit den Versen

T'amo, o pio bove; e mite un sentimento
Di vigore e di pace al cor m' infondi ...?

An die Becher von Vaphio reihen sich andere großartige Tierbilder an: Die Wildziege aus Fayence (Abb. 51), die so mütterlich ruhig mit auseinandergestellten Hinterbeinen dasteht, während das Zicklein stoßend am Euter trinkt und ein zweites daneben hungrig meckert; die Kühe, die ihre Kälber abschlecken (Abb. 53G), ganz aus dem Geiste der verwandten Szene des Vaphiobechers geschaffen, der zusammenbrechende Stier (Abb. 53K) und der gewaltige Bulle an der Tränke auf dem Onyxzylinder (Abb. 53L), auf den sich wieder ein Stierspieler im Motiv der Elfenbeinfigur niederläßt. Aber das herrlichste Stück unter den geschnittenen Gemmen ist doch der Goldring: die Gruppe der sich begattenden Steinböcke (Abb. 53H), von unvergleichlicher Charakteristik der Tiere in Haltung und Ausdruck und der zartesten und zugleich so sicheren Modellierung. Der von einem Löwen im Nacken gefaßte Stier (Abb. 53F) steht vielleicht auf gleicher Höhe, während die als Wappen wie am Löwentor (Abb. 18) auf einer Basis stehenden Tiere (Abb. 53S) mit einem Kopf zu den zahlreichen flüchtigen dekorativen Arbeiten gehören.

Das Tierbild ist seit dem Fund der Becher von Vaphio und den aus verschiedenen Fundorten nach und nach zahlreich auftauchenden geschnittenen Steinen oder Goldringen der am besten gekannte und in seinem Range unbestrittene Teil der darstellenden kretischen Kunst. Aber daß diese auch die menschliche Gesellschaft in einem besonderen, im eigentlichen Sinn des Wortes originellen Stil darstellte, das haben erst die Freskenfunde, sie leider alle nur Bruchstücke, gelehrt, und das zeigt wie kein anderer Fund die Schnittervase von Hagia Triada (Abb. 44). Zwar fehlt auch hier ein Teil, die untere Hälfte des in mehreren Stücken aus Speckstein gearbeiteten

eiförmigen Gefäßes, aber das Erhaltene ist vollständig genug, um die einzigartige Schilderung zu verstehen.

Ein Zug von Erntearbeitern. Voran schreitet ein Mann mit langem gewellten Haar und schuppenartig gewirktem Gewand mit Fransenborte, das gewiß zu ihm gehört und nicht etwa ein als Weihegabe getragenes Frauengewand ist. Langes Haar ohne Kopfbedeckung und die Tracht scheiden ihn von den folgenden Figuren. Er ist vornehmer wie sie, ihr Anführer oder Herr, der als solcher einen langen Stock oder Stab oder eine Gerte geschultert trägt. Ihm folgt ein langer Zug, je zwei und zwei hintereinander. Aber nicht etwa in einer langweiligen Reihe. Sondern nach dem vierten Paar ist eine Gruppe von vier Sängern mit weitgeöffnetem Mund eingeschaltet; ein Vorsänger, der in der Rechten ein ägyptisches Sistrum hochhält und damit offenbar den Gesang begleitet, und hinter ihm drei Figuren, deren merkwürdige Zeichnung im Oberkörper wohl nur durch die Absicht veranlaßt ist, sie aus dem hinteren Grunde des Reliefs herauszuschieben. Nachher geht die Gruppierung zwei zu zweien weiter. Doch kurz vor dem Schluß, vor dem vorletzten Paar gibt es nochmal eine Unterbrechung. Da wird in halber Höhe der übrigen Figuren der Kopf einer Person sichtbar, der auch die rechte Hand gehört, die unmittelbar vor dem Schenkel des Vordermannes erscheint. Einer ist gestrauchelt, sucht sich zu erheben und wieder in die Marschordnung einzufügen, wobei er sich an seinem Vordermann anhält. Sein Mund ist geöffnet, er ruft also etwas, der von seiner Hilflosigkeit mitbetroffene Vordermann wendet sich um, ruft zurück, und es scheint, als würde die kleine Störung von den letzten Paaren heiter aufgenommen, wie überhaupt über die Fröhlichkeit des ganzen Zuges kein Zweifel sein kann. Auch über die Einzelheiten von Tracht und Ausstattung der Figuren ist nach ausgiebiger Erörterung annähernde Klarheit geschaffen. Das von den Paaren geschulterte Gabelinstrument mit dem sensenartigen Quereinsatz über dem Stiel muß ein Erntegerät sein, und zu dem im Kretischen üblichen Lendenschurz kommt noch ein singulär auf dem Oberschenkel aufgebundenes Werkzeug, das als Schleifstein erkannt ist. Auch daß der Zug im Takt marschiert, hätte man nicht verkennen sollen.

Nun mag man sich erinnern, wie die ägyptische Kunst solche Wirklichkeitsbilder gegeben hat, angefangen mit den Tau ziehenden Vogelstellern (Bd. I Abb. 92) oder den Sklaven der Weihrauchernte (Bd. I Abb. 121) bis zu den Gruppen der Gefangenen im reifen Stil der 18. Dynastie (Bd. I Abb. 125b u. c). Da sie die Grenzen ihres Flachreliefs nirgends zu durchbrechen wagt und an das Gesetz ihrer Silhouette gebunden ist, kommt sie trotz der großartigen Erfindungen ihres jüngeren Stils nicht über eine Anordnung der Gruppe hinaus, in der die Wiederholung der gleichen Figur nur durch Varianten der Gebärde verschleiert wird und ein Zusammenballen der Gestalten entsteht, in dem keine neben der anderen Platz hat.

Durch das auf der Schnittervase wie in den Vaphiobechern angewandte hohe Relief gewinnt der kretische Künstler die Möglichkeit einer neuen Energie der Gruppenbildung. Die Figur des vorderen Grundes erhält eine neue plastische Realität in der Darstellung ihres muskulösen Baues, wo an einzelnen Körpern das Nackte mit einer erst später im Griechisch Archaischen wieder auftretenden Präzision analysiert wird: der Brustkorb ist beim Sistrumsänger scharf vom Bauch abgesetzt, bei ihm und einer zweiten im Profil gegebenen Figur werden minutiös die Sägemuskeln eingetragen, die athletischen Arme überall sorgsam durchgearbeitet. Ja schon die Abwechslung zwischen mit frontaler Brust und im Profil gegebenen Gestalten zeigt die über das Ägyptische hinaus gewonnene neue Freiheit. Die Figuren der hinteren Reihe kleben in ihrem Umriß keineswegs an dem vorderen Partner. Überall geht die Absicht auf Abwechslung und Variante, wie zuerst vom Anführer ab, die Höhe der Marschierenden abnimmt, dann durch die

Sängergruppe das erste Intermezzo eingeschoben wird, dem später das zweite in der Figur des Strauchelnden folgt. Wenn die griechische Kunst später Sänger und Sängerinnen darstellt, tut in ihren zahlreichen musikalischen Bildern selten jemand den Mund auf, wirkliches Singen hat erst die Frührenaissance dargestellt, und ein momentanes Untereinandersprechen wie in der Episode des Strauchelnden, ja überhaupt die so deutlich sich gebende soziale Verbundenheit dieser Marschkolonne, ihr Humor, ihre elementare Vitalität, — wo gibt es dergleichen sonst vor Velasquez und dem Sittenbild des italienisch-spanisch-niederländischen Barock?

Stellt man aber zu dieser Volksszene den Safranpflücker Taf. IV, wo der zarte (mit zu großem Kopf ergänzte) Knabe im Blumenwald sammelnd einherschreitet, ein lyrisches Bild, und überblickt man die Kampfbilder (Abb. 16A u. B, Abb. 53A und C) und Jagddarstellungen (Taf. I, Abb. 25 und 27, Abb. 53B), alles nur ein unendlich kleiner Teil des ehedem Vorhandenen, von dem wir nur einen Ausschnitt besprechen können, so offenbart sich der erstaunliche Umfang dieser Kunst an bildlichem Gehalt und Ausdrucksvermögen.

Zu den Schlachtszenen noch ein Wort. Im Orientalischen nämlich ist der Inhalt des Kriegsbildes immer Triumph, Triumph des am eigentlichen Kampferlebnis relativ wenig beteiligten Königs. Und dieser Triumph erscheint leicht, weil immer, auch im Assyrischen der Macht des Siegers das Unglück der Feinde gegenübergestellt ist, und dieses den eigentlichen Inhalt der Darstellung bildet. Auf den Goldringen aus Mykene aber (Abb. 53A u. C.) ist der Kampf als solcher Genuß, er spielt sich zwischen Gleichgestellten ab, gleichberechtigten auch insofern, als nicht klar Siegende und Unterliegende erscheinen, sondern das Interesse auf das Schwanken der Entscheidung, und seine Spannung, ebenso wie das des Dichters an den Schlachten der Ilias eingestellt ist. Schlacht ist im Orientalischen ein Massenbild, hier die Monomachie freier Helden, die, da keiner durch besondere barbarische Tracht gekennzeichnet ist, nur Griechen sein können. In einer freien Darstellung wird das Äußerste an Bewegung aufgeboten, und ähnlich wie im späteren Klassischen, etwa in den aeginetischen Giebeln, Glück und Unglück des Kampfes auf beide Seiten gleich verteilt. Und so ist von der dramatischen Komposition des großen Goldrings (Abb. 53A) mit Mittelgruppe und Seitenfiguren zur klassischen Komposition nur ein Schritt.

Nun ist es vielleicht an der Zeit, nach den geschichtlichen Trägern dieser Kunst zu fragen. Wer sind ihre Künstler? Zwei Anschauungen stehen sich hier in größter Gegensätzlichkeit gegenüber. Die eine glaubt, die kretisch mykenische Kunst sei „mit Unrecht als Vorstufe der klassischen Kultur der Griechen angesehen worden und das Nachleben kretischen Geistes in der archaisch jonischen Kunst sei eine unwahrscheinliche und nicht zu beweisende Hypothese,“ die andere sieht in der frühmykenischen Kunst die unmittelbare Vorläuferin der klassisch-griechischen und betont die Kontinuität und innere Gleichartigkeit der mykenischen und spätergriechischen Kunst. Solange uns literarische Nachrichten und Inschriften von Künstlern fehlen, und die Übergänge des kretisch-mykenischen Stils in den neuen klassisch-archaischen in der Dämmerung der Zwischenperiode sich undeutlich verlieren, so lange fehlt freilich jeder dieser Meinungen die Stütze eines objektiven Beweises, aber jede hat auch das Recht ihrer Argumentation.

Der Tenor unserer Schilderung läßt deutlich erkennen, wohin wir steuern. Wir sehen in der kretischen Kunst die erste Offenbarung eines neuen, des europäischen Geistes, der sich in seiner neuen Beseelung der sichtbaren Welt, in dem neuen Persönlichkeitswillen eines aktiven Menschentums, und in seiner leidenschaftlichen Beweglichkeit auf das schärfste von der orientalischen Welt, so wie sie im Altertum war und so wie sie in der ganzen weiteren orientalischen Geschichte sich offenbart, unterscheidet. Die Versuche, diese Kunst aus dem Orient

abzuleiten, sind denn auch längst verstummt oder werden höchstens von Gelehrten erneuert, denen das Gefühl für das Erfassen geschichtlicher künstlerischer Charaktere von Völkern oder Einzelpersönlichkeiten fehlt. Orientalen, Phöniker, Syrer oder gar Araber fallen also als hypothetische Träger der kretischen Kunst aus.

Der Kern des Problems liegt in der Entscheidung, ob ein kretisches Volk einer uns noch unbekannten Völkerfamilie, dessen überlebende Reste die Griechen später als Eteokreter mit ihrer besonderen Sprache auf Kreta von der griechischen Einwanderung schieden, die neue Kunst aus dem primitiv prähistorischen Ägeischen heraus unter dem Einfluß Ägyptens geschaffen hat, oder ob sie einem Brudervolk der Achäer gehört, deren Burgen im gleichen Stil geschmückt, und deren Gräber mit den gleichen Kostbarkeiten von goldenen Gefäßen, Waffen, Schmuckstücken und geschnittenen Steinen ausgestattet waren wie die kretischen Paläste und Gruften. Denn dies ist das Merkwürdige. Aus den Grundrissen der kretischen Paläste und Stadtanlagen einerseits und denen der Burgen von Tiryns und Mykene und anderer Festlandsanlagen andererseits geht, wie wir oben S. 27ff. zu skizzieren versucht haben, klar der Unterschied zweier verschiedener Volksindividualitäten in ihrer Kultur des Wohnens hervor, und mit Recht ist auch der Gegensatz der friedlich offenen, heiter prunkvollen Bauweise der kretischen Anlagen zu den trotzigen achäischen Zwingburgen mit dem grandiosen Ernst ihrer Mauern betont worden. Aber diese verschiedenen Völker genießen eine Kunst, trotz schärfster Analyse gelingt es nicht, in ihr einen kretischen Teil von einem achäischen zu sondern. Ist es auch sicher, daß sie in Kreta entstanden ist, und dringt sie mit ihrem Luxus von Malerei und Plastik, Tracht und Schmuck von Süden erobernd auf das Festland im Norden vor, so ist damit immer noch nicht entschieden, daß ihre Künstler Kreter sind und nicht von Norden nach dem reicheren, in der ägyptischen Sphäre aufblühenden Süden vorstoßende Griechen. Denn freilich, so enge scheint uns nicht in Einzelformen, aber eben in ihrem geschilderten Ethos die kretisch-mykenische Kunst mit der klassisch-griechischen verbunden, daß sich uns die Lösung in diesem Sinne immer wieder aufdrängt. Wenn kunstgeschichtliches Verstehen die hypothetische Kausalverknüpfung des Ähnlichen ist, dann rückt die kretische Kunst näher an die klassisch griechische heran als an irgendeine andere, und wir können sie trotz ihrer Früh-, oder auch, was man doch nur sehr mit Vorbehalt sagen kann, ihrer Unreife eher aus dieser und aus Homer verstehen als aus einem uns bisher gänzlich unbekannten Volkstum.

Vielleicht ist zugunsten dieses radikalen Vorschlags der eigentümliche Gegensatz anzuführen, in dem eine bestimmte Gruppe von Denkmälern, die religiösen Darstellungen, zu den Schilderungen des wirklichen Lebens stehen. Die Schnittervase, der Trichter von Hagia Triada (Abb. 45), die Vaphiobecher sind erfüllt von einem konkreten Realismus, der z. B. so weit geht, daß man die mit penibler Genauigkeit dargestellten Erntegabeln auf der Schnittervase mit ihren Verschnürungen nach der Wiedergabe rekonstruieren könnte, wie ja auch an dem Gefäßträger (Abb. 41) die Fingernägel sorglich dargestellt werden, auf dem Jagdbild (Abb. 27) der Rassecharakter des Schäferhundes scharf erfaßt, auf dem Fischfresko (Taf. III) die Flossen wunderbar charakterisiert sind. Aber diese Wirklichkeitsnähe der kretischen Kunst hört auf, sobald sie mit religiösen Stoffen zu tun hat. Da beginnt eine gewisse vieldeutige Verblasenheit des Bildes, die der religionsgeschichtlichen Verwertung dieser Darstellungen große Schwierigkeiten bereitet. Auf dem Karneol Abb. 53D erscheint eine dahineilende mächtige bogenschießende Frauengestalt in langem Gewande mit offenem Busen, auf dem Rücken den Köcher und schwertgegürtet. Man hat sie auf Artemis gedeutet, aber sie kann ebenso eine vornehme Dame auf der Jagd darstellen, wie sie auf dem Fresko von Tiryns (Abb. 25) auf die Pirsch fährt. Auf dem

Jaspis aus Vaphio (Abb. 53E) steht neben dem von ihm gehaltenen Greif ein Mann im Glockenrock, den als Gott zu verstehen nahe liegt; aber kann er nicht auch einen König darstellen, wo dessen Thron (Abb. 24) der gleiche Greif bewacht? Auf dem vor einigen Jahren in Tiryns gefundenen Goldring (Abb. 53M) sitzt rechts auf einem Klappstuhl mit Schemel eine Göttin und hält in der Linken einen Becher, in der Rechten ein Stäbchen zum Umrühren, wie später Kirke, hinter ihr ein heiliger Vogel, vor ihr eine Säule als Angabe ihres Tempels. Ihr naht eine Prozession von vier dienenden Geistern, deren Erscheinung aus Löwe und Insekt(?) gemischt ist, um aus ihren Kannen offenbar den Göttertrank zu spenden. Dazwischen zum Schmuck des Heiligtums aufgestellte Zweige. Unten als Symbol des Innenraumes ein Fries, dessen Muster wir schon aus Abb. 36 kennen, und darüber, nicht etwa über einer welligen Hügelkette der gestirnte Himmel, auf dem keine Zweige erscheinen können, sondern nach dem oben S. 51 geschilderten Gesetz kretischer Raumdarstellung ein Fell als Fußbodenteppich, auf dem die Opfergaben erscheinen, eben jene Zweige, ein barkenartiges Gefäß wie auf dem berühmten religionsgeschichtlich so bedeutenden, künstlerisch aber schwachen Sarkophag von Hagia Triada, und ein Wagenrad. Das merkwürdigste Monument ist der große mykenische Goldring (Abb. 53O). Unter einem großen Baume eine sitzende Göttin, wie alle übrigen Frauen in der Tracht, wie sie der Frauenfries von Tiryns, Taf. II am prunkvollsten wiedergibt, mit drei Mohnstengeln in der Hand, wie sie später zu großen unterirdischen Gottheiten, zu Demeter und den Eumeniden gehören, zwei Frauen nahen anbetend, zwei kleine Mädchen werden mitbeteiligt. Aber dann steht unvermittelt im Raum eine Doppelaxt, das unzähligemal im Kretischen verwendete Kultsymbol, über einer Darstellung von Wasser erscheinen Sonne und Mond, links daneben in der Luft ein Figürchen mit großem Schild, Lanze und langen Haaren, gewiß das Urbild des Palladion der klassischen Athene, und daneben am Rande sechs Löwenköpfe, vielleicht als Abkürzung der auf dem vorigen Stück auftretenden Dämonen.

Wir können aus einer Überfülle höchst merkwürdiger Darstellungen dieser Art nur diese paar bezeichnenden Beispiele vorstellen und interessieren uns hier nur für ihre künstlerische Form, oder besser gesagt, Unform. Denn welches Gemisch disparater Vorstellungen tritt hier auf und wie unsicher benimmt sich hier die Kunst, die sonst überall so genau weiß, was sie will. Sollte sich diese Diskrepanz weniger aus dem Widerstreit erklären zwischen einem wirklichkeitsnahen Künstlertum und widerspruchsvoller metaphysischer Phantasie, als aus dem Gegensatz der Rassen, der sich in dem Augenblick offenbart, wo Künstler im Auftrag ihrer Herren Bilder für eine Religion zu schaffen hatten, die nicht ihre eigene war?

Die hier mit Absicht pointierten Probleme können nur durch neue Funde geklärt werden, nur durch sie der Untergang dieser großen Kunst, ihr Übergang in die neue klassische beleuchtet werden. Wer den inneren geistigen Zusammenhang und die zeitliche Kontinuität zwischen kretisch-mykenischer Kunst und der klassischen leugnet, dem stellt sich das Schlußschicksal der kretisch-mykenischen Kultur als eine kriegerische Katastrophe dar: Nach der Zerstörung der mykenischen Burgen, der Vernichtung der achäischen Kultur auf dem Festland, auf Kreta und den Inseln wandern neue Stämme ein, in den Völkerverschiebungen, die unter den vieldeutigen Namen der dorischen und jonischen Wanderung verstanden werden. Die neu aus dem Norden einströmenden Griechen, nur mit dem mitgebrachten Kulturgut ausgestattet, müssen also wieder von vorne beginnen. Dieser Anschauung widerspricht nicht nur das Nachleben zahlreicher Reste des Sprachschatzes und geographischer Bezeichnungen der vorgriechischen Bevölkerung des Festlandes, der Inseln und des kleinasiatischen Randlandes im klassisch Griechischen, ihr widerspricht vor allem das in zahlreichen Fällen nachgewiesene Hineinwachsen vorgriechischer Götter-



Abb. 56 A

kulte, wie jenes des Hyakinthos von Sparta und der Athene von Athen in die griechische Welt. Lebt ein Kult weiter, kann er dies nur tun, weil seine Verehrer weiterleben, in antiken Verhältnissen nicht namenloses Volk, sondern regierende Geschlechter. Wie das am deutlichsten aus der Tatsache hervorgeht, daß an einem mykenischen Kuppelgrab, dem von Menidi in Attika, die dem heroischen Geschlecht dargebrachten Opfer nach dem Nachweis der aufgefundenen Vasenscherben in ununterbrochener Tradition von mykenischer Zeit bis in die klassische des V. Jahrhunderts v. Chr. reichen. Haben aber religiöse Vorstellungen und Begehungen ihre Kontinuität bewahrt, so ist nicht einzusehen, warum nicht auch künstlerische Formen in den gleichen Kulturschichten in handwerklicher Tradition weiterleben sollen.



Abb. 56 C

Wir lehnen also jene Katastrophentheorie ab und werden uns nach der Parallele der Wanderung der germanischen Völker von Julius Caesar ab bis zu der Gründung der südlichen gothischen Reiche auch das Vordringen der Griechen aus dem Norden als ein allmähliches Hineinwachsen und sich Vermählen einer primitiven Kultur mit einer reicheren südlichen vorstellen, in dem es wohl Veränderung, Umbildung und Verarmung, aber keinen wirklichen Bruch durch völlige Zerstörung des Alten und traditionslose neue Primitivität gibt. Wenn auch die Zerstörung der mykenischen Herrensitze und ihre Verödung unleugbare Tatsachen sind, so bleibt doch die Frage offen, ob die Vernichtung statt durch außenpolitische Völkerverschiebung eher durch innerpolitische Umwälzungen wie die soziale Erhebung eines geknechteten Hintersassentums, das



Abb. 56 B

Abb. 56. Elfenbeinbüchse aus Cypern. London, Brit. Museum. Die beiden Langseiten und eine Schmalseite. Länge 0,29 m. Nach A. S. Murray, Excavations in Cyprus, Taf. I.

Heraufkommen neuer Bevölkerungsschichten und die Freiheit emporstrebender Familien geschehen ist, oder ob nicht wenigstens außen- und innenpolitische Momente zusammen eine neue Struktur der griechischen Gesellschaft herbeigeführt haben.

Die schwierige Klärung dieser Vorgänge ist Sache der politischen Geschichtschreibung. Was uns hier interessiert, ist die Formenumbildung innerhalb der spätmykenischen Kunst selber. Diese wirkt in einer doppelten Richtung. Als Beispiel der einen betrachten wir in Abb. 54 eine Elfenbeinbüchse, die aus einem Grabe bei Enkomi auf Cypern stammt. Die Schmalseite C läßt sofort die künstlerische Welt erkennen, in der wir uns befinden. Die mächtigen unter einem Ölbaum gelagerten Stiere mit ihrem Pathos königlicher Ruhe kommen aus der Kunst der Vaphiobecher (Abb. 52). Sie sind etwas derber geschnitzt, stehen aber an Lebensfülle nicht hinter jenen zurück. Und daß die Langseiten A und B mit den Jagdbildern auf kretische Tradition zurückgehen, ergibt die Erinnerung an Taf. I und den Goldring Abb. 53B. Und doch mischt sich in die kretische Überlieferung mehr wie ein fremder Zug. Einmal nämlich ist die Darstellung des Geländes verschwunden, das auf dem Goldring zackenförmig hereinragt, die Schilderung spielt im abstrakten Raum. Weiter sind nicht bloß die Einzelheiten des Wagens, des Pferdegeschirrs, Tracht und Rassetypus des bogenschießenden Königs unmykenisch, sondern die Königsdarstellung mit dem neben dem galoppierenden Wagen steif einherlaufenden Trabanten im Schmuck seiner Federkrone ist ein orientalisches Repräsentationsbild, das zu der Lebendigkeit der fliehenden Tiere nicht stimmt. Und wenn auf der Seite A links unten eine besondere Episode auftaucht, ein Jäger, der mit seiner Lanze einen Löwen in das Maul sticht, so ist das eine nahsichtige Durchbrechung der in einer Art von Kavalierperspektive wie auf dem mykenischen Goldring fernsichtig dargestellten Flucht der Tiere. Und diese selber weisen eine gleichsam sich verhärtende lineare Zeichnung ihrer Muskulatur auf, die sich deutlich von der saftigen kretischen Stilisierung der gelagerten Stiere der Nebenseite unterscheidet. Wir begegnen also einem Mischstil aus kretischen und orientalischen, wohl syrischen Elementen. Die kretische Kunst wirkt im Osten weiter, ja es ist wahrscheinlich, daß der große Stil der assyrischen, in der Kavalierperspektive gesehenen Jagdbilder (Bd. I 283f.) über Syrien auf sie zurückgeht. Diese syrische Ecke mit ihren Ausstrahlungen auf den orientalischen Osten wie auf das griechische Kleinasien ist heute noch beinahe unerforscht. Aber wenn wir in der Elfenbeinbüchse, die etwa um die Wende des II. zum I. Jahrtausend gearbeitet ist, den kretisch-mykenischen Stil sich mit dem orientalischen mischen sehen, so ist zu erwarten, daß mit den orientalischen Elementen, die von der klassischen Kunst des VII. Jahrhunderts aus Vorderasien aufgenommen werden, auch kretische Formideen wieder in sie einmünden.

Die andere Richtung, die Entwicklung auf Kreta selbst und auf dem Festland haben wir oben S. 39f. schon als Prozeß der Geometrisierung bezeichnet. Dessen deutliche spätmykenische Leistung ist die bemalte fragmentierte Grabstele aus Mykene Abb. 57. Drei Rahmenbilder, vom dritten ist nur ein unsicher zu deutender Rest erhalten: eine thronende Gestalt, eher weiblich wie männlich, zu der ein Mann(?) herantritt. Darunter eine Parade von Kriegern mit Rundschilden im Unterschied zu den auf Abb. 53A dargestellten, die ganze Figur deckenden Langschilden, Lederpanzer mit fransenbesetztem Linnenchiton darunter, Beinschienen und Fellmütze. In einer Paradegeste erheben sie mit der Rechten den kurzen Wurfspeer. Im untersten Bilde Hirsche, Rehe und ein Igel. Die Rahmenborten sind mit den gleichen konzentrischen Strichlagen von Viertelskreisen gefüllt, wie sie in der gleichzeitigen spätmykenischen Keramik üblich sind. Ockergelb, fuchsrot, schwarz, blaugrün bilden die Farben der einfachen Polychromie. Das Bild



Abb. 57. Bemalte Grabstele aus Mykene. Athen, Nationalmuseum. Sandstein. Höhe 0,91 m.
Nach Ephemeris archaiol. 1896, Taf. 1.

der Krieger hat in der Dekoration einer Vasenscherbe aus Mykene, auf der vier Krieger genau in der gleichen Darstellung erhalten sind, seine Parallele: gewiß hängen Grabstele und Vase von Fresken des gleichen Inhalts ab.

Hier ist die Erstarrung der Formen, die sich innerhalb der spätmykenischen Kunst selber vollzieht, gleichsam mit den Händen zu greifen. Nicht nur in den Jagdtieren, deren hölzerne Silhouetten den Ausgang des lebensvollen Jagdbildes (Taf. I) darstellen, sondern auch in den Soldaten, deren schlotternde Haltung in starkem Gegensatz zu ihrem kriegerischen Vorhaben

steht. Die unmittelbare Vorstufe zu der Zeichnung der Krieger in der harten, scharfwinkeligen Umrißlinie ist etwa der Jagdknappe mit dem Windspiel aus dem Jagdfries von Tiryns (Abb. 27). Hier ist der Oberkörper immer noch in einer Art von Dreiviertelwendung gedreht, dort aber wird er ganz in die eine frontale Fläche gelegt, und die Kleidung durch zwei vereinfachende geometrische Figuren abgeteilt, in einer Art Rechteck und einem Trapez darunter. Ähnlich wie die Jagdtiere ihre Proportion verloren haben und beinahe nur mehr aus Hals und Beinen bestehen. Die kretische Malerei der Blütezeit (Abb. 42, Taf. I—III) hatte ihre Flächenbilder durch eine lebendige Kolorierung der Binnenteile charakterisiert. Auch dies fällt jetzt weg, die Umrißfläche der Figur wird ganz oder in einzelnen Teilen gleichmäßig mit Farbe gefüllt. Übersieht man diese Entwicklung von den Fresken von Tiryns (Abb. 25, 27, Taf. I—II) über die Grabstele (Abb. 57) bis zu der Vasenscherbe aus Tiryns (Abb. 61), so verliert der diese Entwicklung fortsetzende „geometrische" Stil (Abb. 62—68) seine Rätselhaftigkeit. Wagenpferde und Hund auf Abb. 61 sind nur die Enkel ihrer Genossen in den Tirynter Fresken, die Krieger sind die Söhne der Ritter der bemalten Grabstele. Wenn des Tantalos Geschlecht nun immer magerer, hochbeiniger, ein Schatten seiner selbst geworden ist, so hat die Adelsdegeneration nicht erst im letzten Gliede begonnen. Ja, man muß sagen, künstlerisch liegt das Vasenfragment (Abb. 61) schon wieder auf einer aufsteigenden Linie. Die bemalte Grabstele Abb. 57 und die ihr gleichzeitigen Produkte bezeichnen den eigentlichen Tiefstand. Denn sie enthalten nur verflachtes Erbgut ohne einen neuen Gedanken. Auf dem Vasenfragment aber wird das ursprünglich naturalistisch gewollte Bild in eine neue Welt ornamentalen Stils hinübergespielt. Das inhaltlich Gegenständliche ist auf den letzten Grad anschaulicher Geltung reduziert. Die Schilde der Kriegerstele werden zu bloß tellergroßen Kreisen der neuen durch einen Griff gehaltenen, nicht mehr an einem Schulterriemen getragenen Form, und der zwischen den Beinen herabhängende Schwanz kann ein getragenes Fell andeuten, wie die über dem Roß gezeichneten Bogen sich vom mykenischen Joch ableiten. Aber die in aufgesetztem Weiß sorgfältig gezogenen Punktreihen und Wellenlinien bannen die Figur nun endgültig in bloßes Flächensein ohne Raumillusion und Körperhaftigkeit. Wie sie auf dem Pferdeleib wag- und senkrecht ohne irgendwelche darstellende Tendenz gezogen sind, wie sich die Roßmähne in sieben Schüppeln aufrecht sträubt, oder sich der Schweif des Hundes in der Spirale ringelt und die Krieger zebragestreift auf Storchenbeinen daherstelzen, darin liegt ein dem bisherigen kretisch-mykenischen Stil so deutlich entgegengesetzter Charakter. Im Grunde trennt nur eine Eigentümlichkeit dieses Bild von den zeitlich bald darauffolgenden des Dipylonstils (Abb. 63—67), die nur in Umrißlinie und nicht in gefüllter Fläche gegebenen Köpfe von Roß, Hund und Menschen, die sich von der kretischen Zeichnung (Abb. 25) ableiten. Der entwickelte Stil der reinen Silhouette des Dipylonstils gibt auch dies auf und stellt auch den Kopf in gefüllter schwarzer Fläche dar.

Der Dekadencestil der bemalten Grabstele enthält noch ein anderes Merkmal, das zugleich Degenerations-, zugleich neues „fruchtbares" Motiv ist. Der Kriegerauszug ist nichts anderes als letzte Verdünnung kriegerischer Bilder, als deren bedeutendstes wir die Schilderung der Schlacht auf dem Silberrhyton (Abb. 16) kennen gelernt, und die wir in Abb. 53A zu der Komposition antithetischer dramatischer Szenen haben aufsteigen sehen. Die Krieger ebenso wie die aus der Dramatik des Jagdbildes (Taf. I) gelösten Tiere der Grabstele geben ziellose, gleichsam unendliche Reihenbilder ohne innere Kontraste. Auf dieses neue System der gleichmäßigen rhythmischen Reihe, das die Höhe des bewegten kretischen Stils nicht kannte, geht die Bildanordnung des geometrischen Stils, seine Wagen- und Menschenreihen (Abb. 67B) die Tierfriese der älteren



Abb. 58. Bemalter Stuckkopf aus Mykene. Athen, Nationalmuseum. Stais, Katal. Nr. 4575.
Höhe 0,168 m. Nach Aquarell. Nach Ephemeris archaiol. 1902, Taf. 2.

archaischen Dekoration (Abb. 69), der älteste klassische griechische Erzählungsstil überhaupt zurück.

In die gleiche Zeit etwa wie die bemalte Grabstele gehört der bemalte weibliche Kopf (Abb. 58) aus Mykene, ein einzigartiges Monument auch deshalb, weil wir keine Reste mykenischer Großplastik außer ihm kennen. Natürlich hat es diese gegeben und nichts berechtigt uns zu der Annahme, Götterbilder, wie sie auf den Gemmen z. B. Abb. 53M O vorkommen, seien nur für solche Darstellungen gedacht gewesen und nicht auch als rundplastische Werke für die Heiligtümer ausgeführt worden.

Aber von der Blütezeit der kretischen Plastik, wie sie hinter dem Akrobaten aus Elfenbein (Abb. 15) und der Bronze von Tylissos (Abb. 49) steht, ist der Kopf aus Mykene schon weit entfernt. Damals muß sich auch in der großen Plastik die Form ähnlich überquellend voluminös ausgesprochen haben, wie in dem wohlig ebenmäßigen Profil des Gefäßträgers (Abb. 41). Man hat nur mit diesem den mykenischen Kopf im Profil zu vergleichen, um das Gequetschte, unplastisch Flächige seiner Formgebung aufzufinden. Ihm voraus geht ein Ideal von Frauenschönheit, wie es etwa bei den vornehmen Damen der „Ausfahrt zur Jagd" (Abb. 25) erscheint, von dem die Stirnlöckchen und der kleine Mund herrühren. Diese dort noch kokett lebendigen Züge sind jetzt ebenso geometrisiert, wie die Jagdtiere der Grabstele im Verhältnis zu ihren Vorgängern. Das Gesicht wird in ein annäherndes gleichschenkeliges Dreieck eingespannt, dessen Basis das Mützenband über der niederen Stirne, dessen Spitze das Kinn bildet. Der Schädel ist

flach zusammengedrückt, das Antlitz beherrscht durch die riesige gerade Nase und die aus der kretischen Tradition heraus schräggestellten Augen. Schließlich bedeuten die Punktrosetten auf Stirne, Wangen und Kinn kaum Tätowierung, sondern sind in ihrer rhomboiden Anordnung dekoratives Hilfsmittel der geometrischen Fixierung der Form. Der Kopf kann kaum jemand anderes darstellen als eine Göttin. Das schwarze Haar floß reich in den Nacken, um den Hals hingen Schnüre hellgrüner und roter Perlen. Seiner Konstruktion in der Dreiecksfläche werden wir in den Werken der ersten Blüte der archaischen Kunst, im „Dädaliden"stil wieder begegnen.

Da also nach unserer Meinung diese spätmykenische Kunst enge mit der darauffolgenden Epoche zusammenhängt und keine Katastrophe mit völliger Kulturzerstörung das mykenische Zeitalter von dem darauffolgenden „homerischen", oder wie man es sonst nennen will, trennt, sondern trotz aller Stammesverschiebung, „Wanderung" und sozialer Umschichtung die eine Kultur in die andere übergeht, so ist zum Schlusse nochmal zu fragen, was die kretisch-mykenische Kunst für die Folge, was sie geschichtlich bedeutet.

Man kann das mit einem Worte sagen: überhaupt „Leben". Gleichgültig, wie man im einzelnen über die Art und Zeit des Entstehens der homerischen Poesie denkt, so ist gewiß, daß die Griechen in ihr geschichtliches Dasein vom VIII. Jahrhundert ab einen Begriff von göttlicher Erscheinung und mythologischer Poesie mitbringen, der sich durch „Schönheit" und „Freiheit" in seinem ganzen Wesen von der religiösen Welt Ägyptens und Vorderasiens unterscheidet, und an den sich alle weitere Poesie anschließt. Ähnlich mündet auch in die griechische Kunst vom Kretisch-Mykenischen aus ein Strom von Bildgehalt und Formidee, dessen Kraft nur deshalb so häufig unterschätzt wird, weil er eine Zeitlang in den Ufermauern des folgenden Stils gebändigt dahinfließt. Gleichwie die Keramik der geometrischen Zeit in Formen, in Tonbereitung und Firnisfarbe die mykenische fortsetzt, also ihr Erbe verwertet, so ist auch ihr Bildinhalt auf dem satten Boden der älteren Kunst gewachsen. Daß es überhaupt von jetzt ab ein „Bild" gibt durch die ganze antike Kunst hindurch und durch sie allein für die europäische Welt, geht auf die kretisch-mykenische Kunst, über sie freilich auf Ägypten zurück. Die ganzen prähistorischen Schichten Griechenlands vor der kretisch-mykenischen Kultur und außer ihr kennen kein Bild. Wenn sie freilich eine in manchen Fällen nicht uninteressante lineare, auch „geometrische" Ornamentik besitzen, so ist diese doch weit entfernt von dem komplizierten Reichtum, der Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit des nachmykenisch griechisch-geometrischen Ornaments, das seinen Charakter eben zum Teil der vorangehenden Periode verdankt. Wenn wir oben S. 40 auf die Geometrisierung der Vögel der ursprünglichen Sumpflandschaft hingewiesen haben, woraus sich die Vogelreihen im Geometrischen erklären, und wenn die Jagdtiere der Grabstele (Abb. 57) die Tierreihen der archaischen Gefäße vorbereiten und die Wagenreihen der Dipylongefäße (Abb. 67B) nur eine Umbildung der Jagd- und Kriegswagen des Mykenischen (Abb. 25) sind, so ist mit dem Nachweis dieses und anderer Verbindungsfäden das Prinzipielle nicht erschöpft, eben die Tradition der Freiheit des Bildes als Ausdruck der geschauten und empfundenen sinnlich-sittlichen Welt. Diese gab es im Orient nicht, sie ist europäisch und zuerst kretisch.

Die Zeit ist noch nicht reif, und die entscheidenden Funde sind noch zu spärlich, um unsere, vielleicht irrtümliche Meinung zu beweisen: Daß die Geometrisierung oder der geometrische Stil nur einen Teil des ehemaligen Herrschaftsbereichs des kretisch-mykenischen Stils ergriffen habe, daß also in einem anderen Teil der griechischen Welt der kretische Stil ohne geometrische (im engeren Sinn des folgenden Kapitels) Zwischenperiode unmittelbar in den ältesten archaischen Stil übergegangen sei. Ähnlich, wie aus kretischen Formen einerseits die dorische



Abb. 59. Totenmaske aus dem fünften Schachtgrab von Mykene. Goldblech. Athen, Nationalmuseum. Stais, Katal. Nr. 624. Etwa ein Drittel der natürlichen Größe.
Nach Dussaud, Civilisations préhelléniques 2. Aufl., S. 448, Abb. 322.

Säule mit ihrem Herrschaftsbereich als Ausdruck der „geometrischen Idee", andererseits die äolischen und jonischen Bildungen als Schößlinge ungeometrisierter kretischer Phantasie hervorgingen. Würde sich noch unsere weitere Vermutung erweisen lassen, daß der Ausgang der kretisch-mykenischen Kunst zeitlich näher an den Beginn der archaischen Kunst, sei es der geometrischen, sei es der nicht geometrischen „protokorinthisch-dädalischen" heranzurücken ist, als heute aus Gründen der ägyptischen Chronologie (siehe oben S. 8, 28) angenommen wird, also etwa um die Wende vom IX. zum VIII. Jahrhundert v. Chr., so wäre das frühe sich äußernde Temperament der archaischen Kunst, eben als Erbteil Kretas noch verständlicher, die Wirkung des „Vorspiels" noch deutlicher.

Gewiß ist die kretische Kunst in sich selber zwiespältig. Sie gleicht leidenschaftlichen Knabenträumen, in denen eine noch nicht wirklich gekannte und verstandene Welt in ihrem Reichtum von einem männlichen und zugleich zarten Herzen geschaut wird. Sie überstürzt sich in ihrem Streben zur bildmäßigen Erscheinung, deren Gesetze ihr unklar bleiben. In einem Jahrhundert eilt sie zur Reife, zu der die ägyptische ein Jahrtausend Arbeit verwendet hatte. Sie skizziert lieber, als daß sie ausführt, sie malt früher, als sie zeichnet, immer sucht sie Bewegung und hat die ruhende Form noch nicht gefunden. Ihre Phantasie ist zügellos und Klarheit ist ihr eine lästige Fessel. Sie steht zwischen Primitivität und Ägypten, ihre Prachtliebe hat etwas Barbarisches, ihr Gehaben ist laut und neben der weisen Würde ihrer Lehrmeister ist sie auch in ihrer nervösen Unruhe europäisch. Aber wenn irgendwo in der Geschichte der Kunst das geheimnisvolle Entstehen radikal schöpferischer Ideen mit dem sparsam zu verwendenden Worte genial zu bezeichnen ist, dann trifft dies auf sie zu. Altes erfindet sie neu und verwandelt das Erlernte im Spiel in ein anderes. In ihrem kecken Ungestüm greift sie alles an, Meer und Luft, Mensch und Tier, Krieg und Feste, Athleten und Götter, und verleiht jedem ihrer Gebilde ihren besonderen Glanz. Zum Ägyptischen gehört die Nacht, das Grableben seiner Grüfte und Totentempel, die Einsamkeit des „Allerheiligsten" und die stumme Mystik der heiligen Tiere. Das Kretische aber ist eine reine Tagwelt, ein Sonnenreich fliegender Fische, blühender Pflanzen, geselliger Feste, heller Farben, graziöser Frauen und schöner Pagen. Daher bedeutet sie ein neues Zeitalter ebenso wie Homer.

Aber daß zuletzt zwei von den Königen von Mykene erscheinen, deren Achäerreich dieser Kunst seinen höfischen Glanz verdankte, bilden wir die beiden Totenmasken aus dem vierten und fünften Schachtgrab von Mykene ab (Abb. 59/60). Beide sind in Goldblech wohl auf Holzmodellen getrieben, beide gewiß Porträts der Leichen. Stilistisch sind beide so nahe verwandt, daß sie Werke eines Künstlers sein und sich zeitlich nahestehen müssen. Doch ist die Maske des vierten Schachtgrabes die lebendigere, ausdrucksvollere, das reifere Werk. Die des fünften Grabes gibt einen König auf der Höhe des männlichen Lebens etwa zwischen vierzig und fünfzig. Ein regelmäßiges Gesicht mit langer, schön geschnittener arischer Nase, einem etwas breiten Mund mit schmalen Lippen, mit starkem Schnurr- und Backenbart. Die andere aus dem vierten

Schachtgrab, gibt bei starker Familienähnlichkeit einen bartlosen alten bösen Tyrannen. Wie sich nun bei Vermeidung aller kleinen naturalistischen Züge der Herrscherwille der geraden Nase und des knappen Mundes ausdrückt und unter den zu einem ornamentalen Bogen zusammengewachsenen Brauen die schräggestellten, geschlossenen Augen vom Geheimnis des Todes sprechen und es doch nicht lösen, das gehört zum Ausdrucksvollsten in der Kunst des Porträts. In wenigen großgefaßten und nahe beieinander liegenden Formen wird das gewaltige Bild herausgetrieben, neben dem das andere flach wirkt. Mit ihnen beginnt die Geschichte des europäischen Bildnisses.



Abb. 60. Totenmaske aus dem vierten Schachtgrab von Mykene. Goldblech. Athen, Nationalmuseum. Stais, Katal. Nr. 259. Breite 0,345 m.
Nach Bosset, Altkreta 2. Aufl. Taf. 184.

Anmerkungen

Für den Charakter dieser und der folgenden Anmerkungen dieses Bandes verweise ich auf das Bd. I S. 289 Bemerkte.

Kein anderer Teil der antiken Denkmäler ist so gut veröffentlicht und mit Herausbildung immer feinerer Methoden so durchforscht, wie jener des vorgeschichtlichen und kretisch-mykenischen Griechenland. Zugleich aber vergeht kaum ein Monat, in dem die gerade auf diese Epoche eingestellte moderne Ausgrabungstätigkeit nicht neue Funde ans Licht brächte, die das bis dahin erschlossene Bild wieder um neue Züge bereichern oder verändern. Jede zusammenfassende Darstellung veraltet also schon im Jahr ihres Erscheinens und erst im Laufe von Jahrzehnten wird sich das jetzt noch im Ganzen und in unzähligen Einzelheiten problematische Verständnis dieses Abschnitts klären und festigen. Unser Versuch ist schon bei der Verpflichtung zur Kürze außerstande den zahlreichen, nur in ausführlicher Darstellung klar zu machenden Problemen der Einzelforschung zu folgen. Andererseits gilt der größte Aufwand der gelehrten Arbeit der vorgeschichtlich-geschichtlichen-archäologischen Kulturerforschung, von der nur ein Teil in die Kunstgeschichte gehört. Unsere systematische Absicht muß also an einer Fülle von Problemen vorbeigehen oder kann sie nur zusammenfassend streifen, die zwar geschichtlich von großer Bedeutung, aber nicht eigentlich kunstgeschichtlich sind. Doch sind gerade sie dank einer

Reihe ausgezeichneter Zusammenfassungen relativ leicht zugänglich: Karo, Artikel Kreta in Pauly-Wissowa Real-Enzyklopädie d. klass. Altertumswissenschaft XI Sp. 1718 ff. (1922); Fimmen, Die kretisch-mykenische Kultur, 2. Aufl. 1924. Glotz, La civilisation égéenne in L'évolution de l'humanité 1923, von denen aus leicht zurück und weiter zu finden ist. Eine gute Zusammenstellung der bedeutendsten kretischen Denkmäler gibt Bossert, Altkreta, die ältesten Kulturen des Mittelmeerkreises I, 2. Aufl. 1923; eine sehr brauchbare, ältere Winter in Kunstgeschichte in Bildern I 3, 1913; eine geistreich temperamentvolle Skizze der Epoche Salis in Die Kunst der Griechen, S. 1 ff. Pädagogischerweise pflege ich meinen Schülern zu empfehlen, das Studium dieses Abschnitts mit Furtwänglers Darstellung in Die Antiken Gemmen III, S. 13 ff., zu beginnen, um an diese klare Problemstellung vor 25 Jahren die weitere Forschung organisch anzuschließen.

S. 3. Homer. Siehe Bethe in Handbuch der Literaturgeschichte, Die griechische Literatur, S. 14 ff.

S. 4. Griechische Religion. Siehe M. P. Nilsson in Lehrbuch der Religionsgeschichte, herausgegeben von Bertholet und Lehmann S. 280 ff.

Athena. Wilamowitz in Sitz.-Ber. Akad. Berlin 1921 950 ff., M. P. Nilsson in Danske Widenskabernes Selskab, hist. fil. Medd. IV 7 S. 1 ff. Kalinka in Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1920 XXIII S. 412 f.

Apollo. Kalinka a. a. O. S. 409, Wilamowitz, Hermes XXXVIII 1905 S. 575 ff. Bethe, 'Αντίδωρον S. 14 ff.

S. 5. Homers Sinnlichkeit siehe Finsler, Homer, S. 495 ff.

S. 7. Schliemanns Entdeckungen siehe Michaelis, Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen, S. 209 ff.

S. 8. Forschungen von A. Evans: A. Evans, The Palace of Minos I. — Entdeckung E. Forrers, Mitteil. d. Deutschen Orientgesellschaft, März 1924 Nr. 63, 1 ff. Orientalist. Literaturzeit. 27 1924 Sp. 113 ff. Kretschmer Glotta XIII 1924 S. 205 ff.

S. 12. Die griechische Landschaft: Philippson, Das Mittelmeergebiet, und besonders Land und See der Griechen in Deutsche Rundschau 1905, S. 365. — Ponten, Griechische Landschaften. L. Reisinger, Griechenland, Landschaften und Bauten, Schilderungen deutscher Reisender.

S. 16. Grenzsatzung der Linie f. gegen die bekannten Aufstellungen von O. Spengler, Untergang des Abendlandes, passim.

S. 22. Gewandnadel. Siehe dazu die ausgezeichneten Untersuchungen von W. Müller, Archäol. Jahrb. XXX 1915, S. 298 ff. Zu ihren orientalischen Vorbildern V. K. Müller, Athen. Mitt. XXXXIII, 1918, S. 153 ff.

S. 23. Stierkämpfer. Zum Motiv Reichel in Athenische Mitt. XXXIV, 1909, S. 85 ff. Neugefundene Bronzegruppe: Journ. hell. stud. XLI, 1921, S. 247, Evans.

S. 25. Silberrython: W. Müller a. a. O. S. 319 ff.

S. 28. Schatzhaus des Atreus: Zuletzt die wichtigen Untersuchungen von A. G. B. Wace, Ann. Brit. School Athens XXV, S. 338 ff. Atridenschloß von Mykene ebenda S. 147 ff. Rodenwaldt, Gnomon II 1926 S. 241 ff.

S. 29. Megaron: Val. K. Müller, Athen Mitt. XXXXII, 1907, S. 99 ff.

S. 30. Grundriß von Buch: Kickebusch, Prähistor. Zeitschr. II, 1910, S. 371 ff.; IV, 1912, S. 158 ff.

S. 31. Hofsysteme orientalischen Charakters: Val. K. Müller a. a. O. — Rekonstruktion: Boll. d'Arte II S. 438.

S. 33. Bezeichnung als einer malerischen: Rodenwaldt, Der Fries des Megarons von Mykenai S. 4 ff.

S. 34. Keramik: E. Reisinger, Kretische Vasenmalerei, Diss. München 1911.

S. 41. Kretische Malerei. Dazu ausführlich Rodenwaldt, Der Fries des Megarons von Mykenai S. 1 ff., 46 ff. Meine zum Teil abweichende Ansicht ergibt sich aus dem Text. — Zur Technik: Schneider-Franken, Athen. Mitt. XXXVIII, 1913, S. 187 ff.

S. 53. Zu den Bechern von Vaphio vor allem die geistvolle Analyse von Al. Riegl, Österreich. Jahresh. IX, 1906, S. 1 ff. — K. Müller, Archaeol. Jahrb. XXX, 1915, S. 325 ff.

S. 54. Wildziege, K. Müller a. a. O. S. 266 ff.

S. 54. Schnittervase, K. Müller a. a. O. S. 251 ff. — Zu anderen Erklärungen siehe Archiv f. Religionswiss. XXIII, 1925, S. 63.

S. 56. Die kretische Kunst mit Unrecht als Vorstufe der klassischen angesehen: Rodenwaldt, Fries des Megarons, S. 1 ff., und Athen. Mitt. XXXIV, 1919, S. 175 ff. — Kontinuität der mykenischen und der griechischen Kunst: Furtwängler, Antike Gemmen III, S. 20. Zuletzt besonders Praschniker, Jahrb. f. Kunstgeschichte II, 1923, S. 14 ff., mit dessen Anschauungen ich weitgehend übereinstimme.

S. 59. Kult aus Kuppelgrab von Menidi: Wolters, Archaeol. Jahrb. XIV, 1899, S. 135.

S. 60. Elfenbeinbüchse aus Enkomi: Poulsen, Archaeol. Jahrb. XXVI, 1911, S. 228 ff.

S. 64. Charakter der kretischen Kunst: Karo, Archaeol. Anz. 1922, Sp. 135. Fr. Matz, Archaeol. Anz. 1923/24 Sp. 294 f. V. Müller, Archaeol. Jahrb. XXXX 1925 S. 85 ff., Waser, Archaeol. Anz. 1925 Sp. 253 ff.

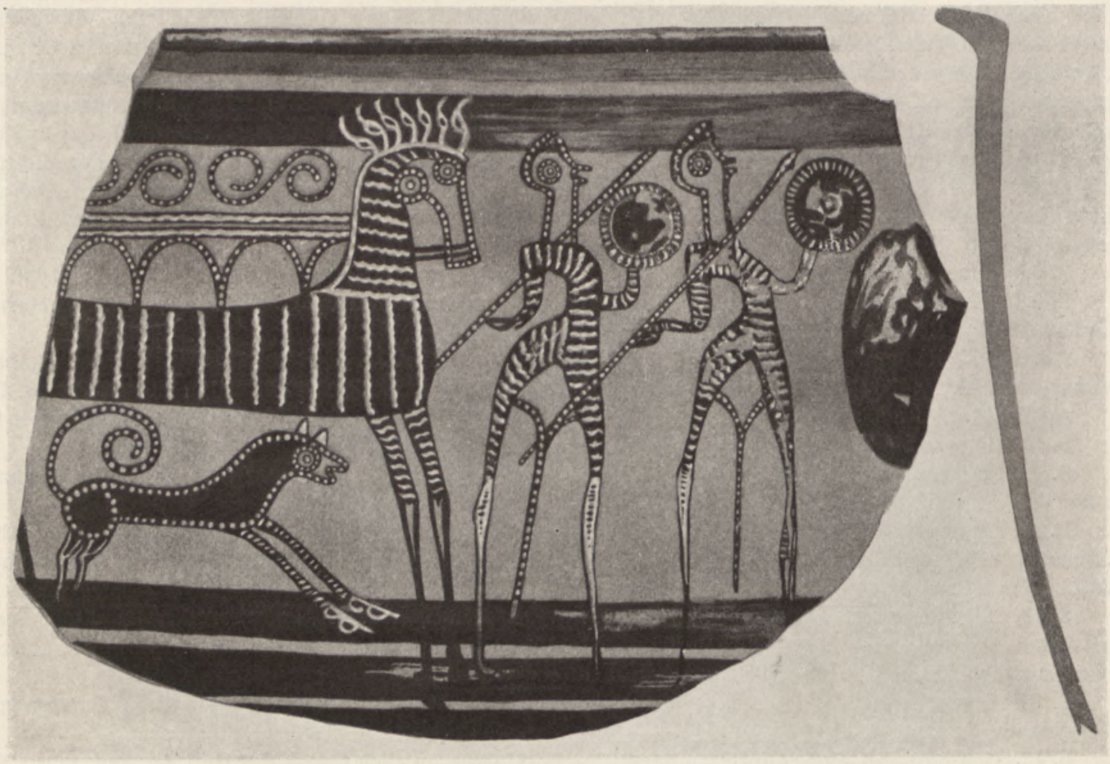


Abb. 61. Vasenscherbe aus Tiryns. Athen, Nationalmuseum. Höhe etwa 0,185 m.
Nach Schliemann, Tiryns, Taf. XIV.

II.

Die archaische Kunst

A. Begriff und Zeit. Der von der antiken Ästhetik geprägte und von der modernen Kunstbetrachtung übernommene Begriff archaisch ist ein Relativitätsbegriff. Keine Epoche der Kunst ist an sich archaisch, im Gegenteil, jede ist echter Ausdruck ihrer Zeit, jede für das Menschentum ihrer Epoche modern, ja in ihren höchsten Leistungen für dieses klassisch, insofern sie seinen besonderen Lebens- und Schönheitswillen in einmaliger, durch die Kunst keiner anderen Zeit zu vertretender Gestaltung ausspricht. Wenn der Begriff archaisch zunächst nichts anderes besagt als „alt" oder besser „älter", so wird mit dieser Bezeichnung ein Abschnitt der Kunst als der ältere einem anderen jüngeren gegenübergestellt. Der Begriff entspringt also der geschichtlich verbindenden und vergleichenden Reflexion. Aber als eine bloß feststellende, chronologische Bezeichnung wäre er ziemlich wert- und sinnlos, was sofort einleuchtet, wenn wir etwa alle der gegenwärtigen europäischen Kunst vorausgehenden Epochen als archaisch bezeichnen wollten. Sondern diese chronologische Benennung ist sinnreich nur, einmal, wenn sie angewendet wird auf nicht nur zeitlich, sondern innerlich zusammenhängende Epochen der Kunst. Etwa ebenso wie eine ältere Generation nur im Zusammenhang mit einer jüngeren sich unterscheidet, und nur in einer gewissen Lebenseinheit die vergleichbaren einenden und trennenden Merkmale sich ergeben, so gehört auch zu dem Begriff eines archaischen Zeitalters oder einer archaischen

Abb. 62A. Bild des Halses der Amphora. Abb. 62.

Abb. 62. Archaische Amphora aus Thera. Thera, Museum. Höhe 0,82 m. Nach Hiller von Gaertringen, Thera II, S. 212, Abb. 419a (Dragendorff).



Abb. 62 A

Kunst als ideell unausgesprochene andere Hälfte dieses Begriffs, die nicht mehr archaische, eben entwickelte, reife darauffolgende Periode. Nur, wo Stilperioden gleichsam als Altersabschnitte eines sich entwickelnden geistigen Individuums angesehen werden können, wie wir von Jugend, Reife und Greisenhaftigkeit eines Stils sprechen, hat der Begriff archaisch seine Anwendbarkeit. Niemand wird das Romanische als archaisch dem Rokoko gegenüberstellen wollen, wohl aber der Gothik des XIII. Jahrhunderts, oder die Frührenaissance der Hochrenaissance. So enthält also die Klassifizierung „archaischer" Stil im Griechischen einen organischen Sinn: Aus dem archaischen Stil entwickelt sich „der klassische", ebenso wie dieser nachher hellenistisch oder, wie wir später darzulegen haben, „romantisch" wird.

Archaisch und klassisch sind also Komplementärbegriffe: Archaisch ist noch nicht klassisch, klassisch ist nicht mehr archaisch. Diese zuerst nur negativ ausgesprochene Abgrenzung enthält aber einen sehr positiven Kern. Eben die organische Verbindung zweier Zeitalter als Jugend und Reife entwickelt den Inhalt der früheren Epoche. Archaisch ist also ein Entwicklungsbegriff.

Zugleich aber ist er mehr. Jedesmal, wenn Leben oder Geschichte nur als Entwicklung angesehen wird, verödet die geschichtliche Betrachtung. Das Ganze einer Epoche gewinnt zwar durch die teleologische Deutung eine Einheit, die eine bloß chronologische pragmatische Betrachtung nicht gewähren kann, aber das einzelne



Abb. 62

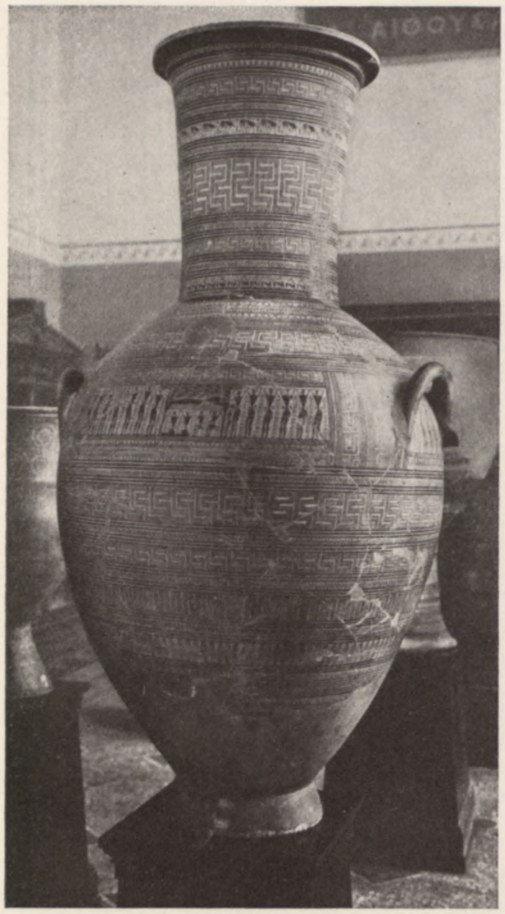


Abb. 63. Hydria des sogen. Dipylonstils. Athen, Nationalmuseum. Katal. Collignon-Couve 200. Höhe 1,55 m. Nach Phot. Alinari 24476.

Glied der Entwicklung wird seines Sonderwerts beraubt. Da Geschichte als Entwicklung niemals ruht, also die eben morphologisch als Ziel einer Epoche aus dem Archaischen heraus im Klassischen erarbeitete Lösung auch nur Übergangserscheinung in einer neuen Kurve von Entwicklung ist, so erhält Geschichte überhaupt und mit ihr die Kunstgeschichte nur als Entwicklung angesehen eine eigentümliche Sinnlosigkeit und Unrast. Entwicklung als solche ist nur ein formales Prinzip, aber kein Inhalt des Seins oder Geschehens. Sondern genau so wie jedes einzelne menschliche Individuum auch bei voller theoretischer Einsicht in die geschichtliche Entwicklung, in die es schaffend oder leidend gehört, zugleich den Anspruch auf den Wert, die Sinnhaftigkeit und das Glück seiner Person abgesehen von aller Entwicklung erhebt, so haben auch die Zeiten und geschichtlichen Einzelschöpfungen innerhalb einer Entwicklung ihre Einzelbedeutung und ihr Eigenrecht. Auch die Jugend eines Menschen will nicht bloß Entwicklung sein, sondern hat ihr eigenes Leben, ihren eigenen Genuß und ihre besondere Schönheit. Archaisch ist also mehr als ein bloßer Entwicklungsbegriff, es ist auch der Begriff des individuellen Sinnes der Epoche.

Von hier aus wird die Vergleichsbeziehung von Archaisch und Klassisch aufs Neue deutlich. Wie die besondere Schönheit des klassischen in sich selbst beruht, aber für unsere geschichtliche Erkenntnis erst durch Spiegelung im Archaischen faßbar ist, so gewinnt dieses seine Physiognomie durch Vergleich mit der reifen Epoche, zu der es sich zwar vorbereitend, ahnend, „unreif" verhält, aber zugleich erfüllt vom Glück der Jugend, das auch die Kunst nur einmal träumt. Den eigenwilligen Lebenszeitaltern der Kunst stehen später geschichtlich betrachtende und wertende Zeiten verschieden gegenüber. Zu Winckelmanns Entdeckungen in der antiken Kunstgeschichte gehört sein Verständnis und sein Gefühl für das Archaische, das Goethe nicht von ihm lernte. So stark heute die Schätzung gerade des archaischen Teils der griechischen Kunst im Gegensatz zu ihrer „Klassizität" ist, es ist zu erwarten, daß sie auch wieder abnimmt. In dieser wechselnden Einstellung ist das antike Kunsturteil dem modernen vorausgegangen. In dieser Bevorzugung oder Ablehnung bestimmter Stilperioden im Verhältnis zu anderen drückt sich deren Sonderleben aus, das über dem Begriff der Entwicklung steht.

Die neuere Kunstgeschichte hat unter der Führung H. Woelfflins für die Entwicklung der Kunst der Renaissance bis zum Barock Italiens, aber auch der übrigen von der Bewegung miterfaßten Länder Europas die Gesetze der Entfaltung des Stils vom Archaischen ins Klassische und in seine Auflösung so methodisch vorbildlich herausgearbeitet, daß die Frage nahe liegt, ob sich eine gleiche Gesetzmäßigkeit nicht auch für andere Teile der Geschichte



Abb. 64. Fragment von einem Gefäß gleichen Stils wie Abb. 63. Paris, Louvre.
Nach Rayet-Collignon, Histoire de la céramique Grecque, S. 27, Abb. 19.

der Kunst erschließen lasse. Gibt man die auffallende Parallelität der antiken griechisch-römischen und der italienischen Entwicklung ohne weiteres zu, so entsteht die neue Frage, ob das Verhältnis archaisch-klassisch, nicht etwa nur ein individuell zufälliges Schicksal dieser beiden großen Zeitalter der Kunst, sondern eine Kategorie sei, in der die Entwicklung jeder Kunst erscheine. Jede Kunst habe eine archaische und eine aus dieser erwachsende klassische Blüte. Das Begriffspaar archaisch-klassisch sei also nicht nur ein zeitlich korrelatives, entwicklungsgeschichtliches, wertendes, sondern auch ein absolutes, da es den Werdegang jeder Kunst beherrsche. Ein Blick auf die von uns bisher betrachteten Blütezeitalter antiker Kunst wird uns die komplizierte Problematik dieser naheliegenden Theorie aufzeigen. Gewiß ist innerhalb der Kunst des alten Reichs Ägyptens das Verhältnis der 4. und 5. Dynastie zu den vorausgehenden Dynastien das von klassisch- und archaisch, ähnlich wie wieder inner-

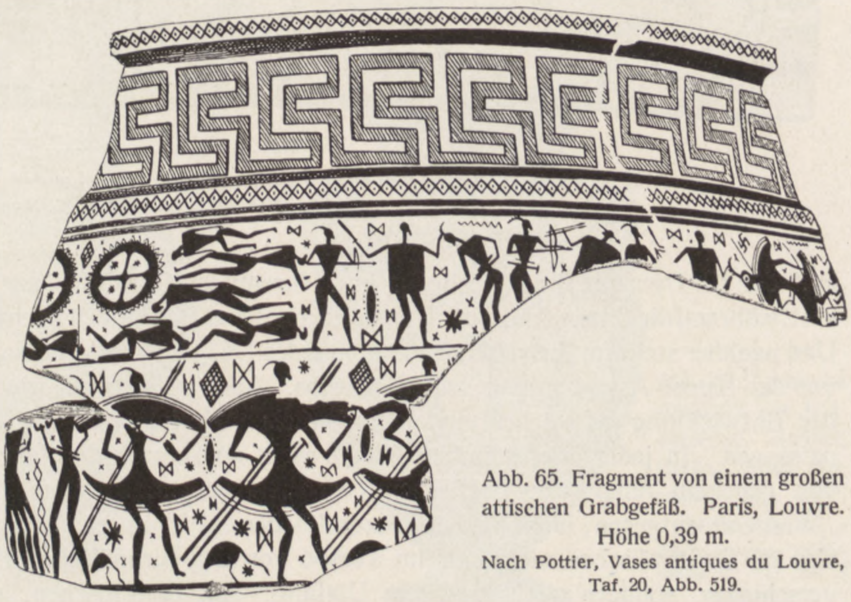


Abb. 65. Fragment von einem großen attischen Grabgefäß. Paris, Louvre. Höhe 0,39 m.
Nach Pottier, Vases antiques du Louvre, Taf. 20, Abb. 519.



Abb. 66. Schulterbild einer geometrischen Vase aus Eleusis. Eleusis, Museum.
Nach Ephemeris archaiol. 1898. Taf. 5.

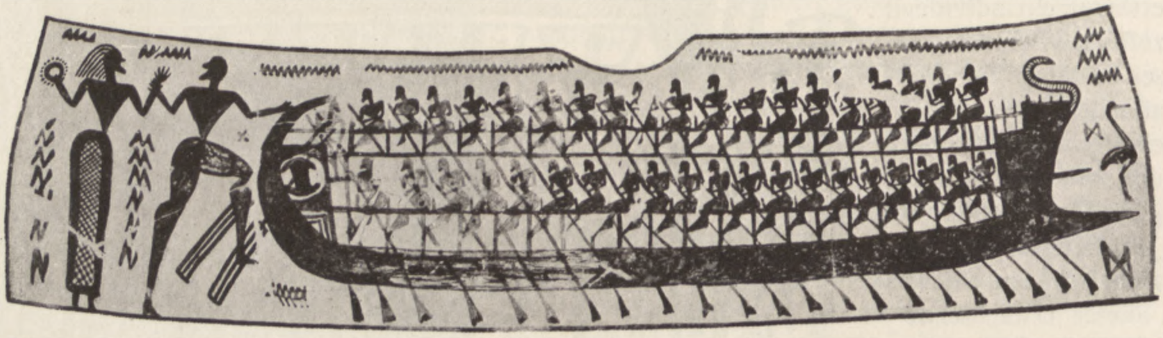


Abb. 67 A



Abb. 67 B

Abb. 67 A und B. Bilder von einer Vase des Dipylonstils. London, British Museum.
Nach Journ. of Hell. studies XIX 1899, Taf. VIII (A. S. Murray).

halb der 18. Dynastie die Amenophis- und Horemheb-Kunst sich zur Kunst Thutmosis' III. verhält, während die Entwicklung der Kunst des mittleren Reichs sich noch dem Verständnis verschließt. Und nachher steht im Assyrischen die Kunst des IX. Jahrhunderts, Salmanassars IV. als archaisch vor der Kunst Assurbanipals und Sanheribs. Aber in Ägypten wie in Assyrien ist die Energie der Entwicklung als solcher ungleich schwächer wie im Griechisch-Römischen und in der Renaissance. In jeder orientalischen Kunst wirkt eine durch die Jahrtausende behauptete Kraft von gleichem religiösem, poetischem, wirtschaftlichem, sozialem „Sein" dem geschichtlichen „Werden" entgegen, nicht um es auszuschließen, aber um es abzuschwächen. Entwicklung ist also im Orientalischen nicht nur im Tempo von der europäischen Formenevolution der Kunst verschieden, sondern auch in ihrem Umfang. Am Griechischen, an der Gotik oder an der



Abb. 69 A. Hauptbild der Amphora Abb. 69.
Nach Antike Denkmäler II, Taf. 54, 1 a.

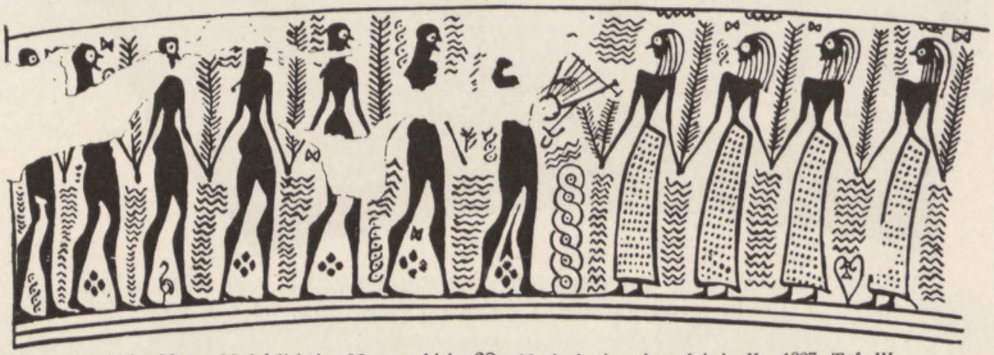


Abb. 68 A. Halsbild der Kanne Abb. 68. Nach Archaeolog. Jahrb. II. 1887, Taf. III.

Abb. 68. Attische Kanne. Athen, Nationalmuseum. Collignon-Couve, Catalog Nr. 468. Höhe 0,53 m.
Nach Archaeol. Jahrbuch II, 1887, Taf. 4.





Abb. 69. Jonische Amphora aus Klazomenae, ergänzt. Berlin, Altes Museum. Nr. 4530. Höhe 0,54 m.
Nach Antike Denkmäler II, Taf. 54, 6 (Kjellberg).



Abb. 70. Mädchenreigen. Von einem Krater im Museum Villa di Papa Giulio in Rom.
Nach Furtwaengler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 17/18.



Abb. 71. Boeotischer Eimer. Athen, Nationalmuseum.
Nicole, Catal. Nr. 786. Höhe 0,27 m.
Nach Bull. corr. hellén. XXV, 1901, S. 143, Abb. 1 (Laurent).

Renaissance gemessen bleibt jede orientalische Kunst als Ganzes im Archaischen stecken, nicht nur in Ägypten, Babylonien und Assyrien, sondern später auch die persische Miniatur, das Chinesische und das Japanische. Daher fehlt in der ganzen Kunst des Ostens der Antithese archaisch-klassisch die Spannung, die sie in den europäischen Stilen besitzt. Das Verhältnis ist in jeder Kunst verschieden gelagert.

Auch die Parallelität der griechischen und der italienisch-westeuropäischen Entwicklung ist ein komplizierter Fall und wenigstens zum Teil eine Tautologie. Denn, soviel wir auch in den letzten Jahrzehnten über das Wesen der Renaissance gelernt haben, die fest in der mittelalterlichen Welt verwurzelt, in der selbständigen Eigenbewegung ihres Lebenswillens ihre neue freie Form schafft und sich dabei des antiken Denkens mehr als Hilfe bedient, als von ihm erweckt wird; aus der Entwicklung der Kunst jedenfalls ist der Einfluß römischer Architektur



Abb. 72. Apollon und Herakles im Dreifußstreit. Von einer Amphora des Andokides, Berlin, Altes Museum, Furtwaengler Nr. 2159.

Nach Furtwaengler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 133.



Abb. 73. Apollon und Herakles im Dreifußstreit. Von einer Amphora des Malers Phintias. Tarquinii, Museum.

Nach Furtwaengler-Reichhold, Griechiche Vasenmalerei, Taf. 91.



Abb. 74B

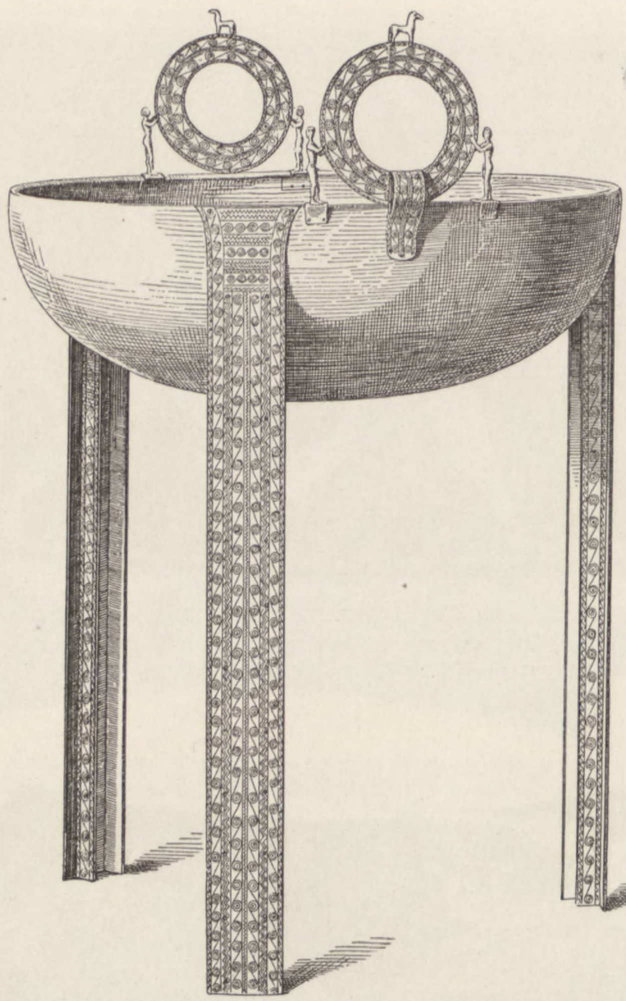


Abb. 74A



Abb. 74C

Abb. 74A—C. Bronzedreifuß aus Olympia.
A: Versuch der Wiederherstellung aus erhaltenen Fragmenten. Höhe etwa 1,6 m.
Nach Olympia IV. Taf. XXXIV C. (Furtwaengler).
B und C: Theseus und Minotauros. Dekorative Henkelfiguren des Dreifußes.
Nach Ann. d'Inst. 1885, Tav. d'agg. B 1,2.

und ausgegrabener Statuen nicht wegzudenken. Ohne sie hätte die Weiterbildung der Gotik sich in einer Linie vollziehen müssen, die wir überhaupt nicht ahnen können, so herrisch hat die Antike plötzlich ihren Weg gewiesen. Aus den italischen und römischen Antiken sprach aber eine reife Kunst. Der Prozeß der äußeren und inneren Rezeption antiker Form in den einzelnen Stadien der Renaissance ist noch weit davon entfernt, wirklich aufgeklärt zu sein. Aber soviel ist jedenfalls deutlich: Die Renaissance findet nicht naiv nach ihrer ersten gotisch-archaischen Periode einen neuen klassischen Stil, sondern dieser fällt ihr als Geschenk der Geschichte in den Schoß. Nur weil sich in der Antike zuerst aus dem Archaischen heraus ein klassischer Stil entwickelt hat, kann dieser, zweitausend Jahre später wiedergefunden und verstanden, zum zweitenmal eine klassische Entwicklung hervorrufen. Ohne Antike ist kein Mantegna, kein Signorelli, kein Rafael,



Abb. 75. Bronzekessel mit Greifenköpfen auf Untersatz aus Olympia. Versuch der Wiederherstellung. Höhe etwa 2 m.
Nach Olympia IV, Taf. XLX b (Furtwaengler).



Abb. 76. Greifenprotome von einem Kessel wie Abb. 75. Olympia, Museum. Höhe etwa 0,28 m.
Nach Olympia IV, Taf. XLVII 805 (Furtwaengler).

kein Alberti, kein Bramante und kein Michelangelo, aber auch kein Memling, kein Dürer, Rubens und Rembrandt möglich. So verwandelt sich die scheinbare Parallelität im Grunde in einen Fall. Eine ganz nur in sich selbst ungestört verlaufende, organische Entwicklung eines Stils aus dem Archaischen ins Klassische hat es nur einmal in der Welt gegeben, mit unendlicher Folgewirkung, eben im Griechischen. Aber ehe wir diese besonderen Bedingungen aufsuchen, haben wir kurz die zu schildernde Stilbewegung als Ganzes und in ihren Abschnitten zeitlich festzulegen.

Die übliche Darstellung der griechischen Kunstgeschichte stellt der Betrachtung der archaischen Kunst die der „geometrischen“ oder homerischen, der Kunst des Eisenzeitalters oder wie man sie sonst nennt, voran und läßt die eigentliche archaische Periode erst mit der Wende des VII. zum VI. Jahrhundert beginnen. Aber durch diese Trennung ist eine ähnliche Schwierigkeit geschaffen, wie sie die neuere Kunstgeschichte eben jetzt erst im neuen Verständnis der mittel-

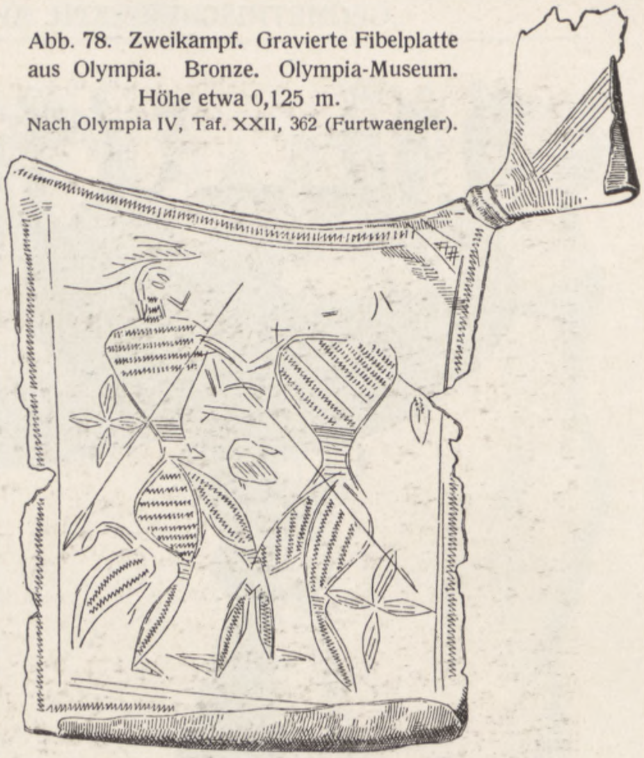


Abb. 78. Zweikampf. Gravierte Fibelplatte aus Olympia. Bronze. Olympia-Museum. Höhe etwa 0,125 m.
Nach Olympia IV, Taf. XXII, 362 (Furtwaengler).

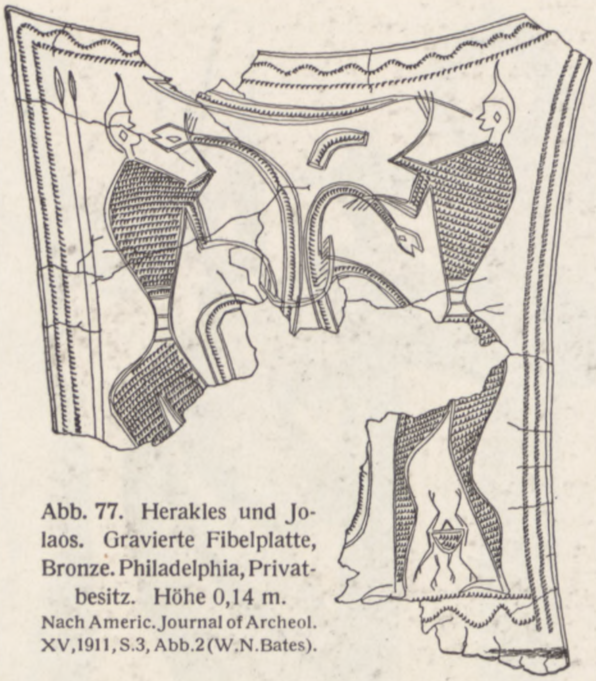


Abb. 77. Herakles und Jolaos. Gravierte Fibelplatte, Bronze. Philadelphia, Privatbesitz. Höhe 0,14 m.
Nach Americ. Journal of Archeol. XV, 1911, S. 3, Abb. 2 (W. N. Bates).



Abb. 80. Die Kornhalle des Erechtheions auf der Akropolis von Athen nach der Wiederherstellung.
Nach Photographie.



Abb. 79. Versuch der Wiederherstellung eines archaisch-jonischen Schatzhauses in Delphi. Gipsabguß. Paris, Louvre.
Nach Phot. Giraudon.



Abb. 81. Die Herme aus dem Hause des Attalos in Pergamon. Römische Kopie nach einem Werk des Alkamenes. Marmor. Konstantinopel, Museum. Mendel, Katal. II, Nr. 527. Höhe 1,195 m. Nach Altertümer von Pergamon VII, Taf. IX. 27 (Winter).



Abb. 81.

alterlichen Kunst überwindet. Solange man diese mit dem romanischen Stil beginnen ließ, und von diesem eine „byzantinische“ Epoche, die Kunst der Völkerwanderungszeit und den seltsamen Titel einer altchristlichen Kunst schied, war das Verständnis der Genesis der mittelalterlichen Kunst verbaut. Erst die Erkenntnis, daß die ältesten Fassungen christlicher Bildkompositionen, die tief bis in die Renaissance nachwirken, römisch-antik sind, daß an der Neubildung des nachantiken Stils ebenso orientalisches wie nordisch-germanisches „Kunstwollen“ beteiligt ist, daß also der mittelalterlich-romanische Stil aus einem komplizierten Prozeß gegenseitiger Durchdringung älterer geschichtlicher Kräfte entsteht, hat die zuvor getrennt gesehenen Abschnitte in eine große Linie eingeordnet, die mit der späten Antike beginnt, und um die Wende zum XIII. Jahrhundert in eine neue Kurve einmündet.

Ähnlich liegen die Dinge in der Frühzeit der griechischen Kunst. Wir besitzen ein glücklicherweise durch die Kritik nicht erschüttertes Datum als Richtzeichen. Die Liste der Sieger in Olympia beginnt mit dem Jahre 776 v. Chr. Bei dem Mangel sicher datierter Monumente der älteren archaischen Kunst sind wir nicht imstande, irgendein Denkmal mit diesem Epochenjahre in Verbindung zu bringen und können nur aus allgemein stilgeschichtlichen Erwägungen die große Gruppe der olympischen Dreifüße (Abb. 74) ungefähr darauf beziehen, haben aber keinen Anhalt, die Vasen des reifen attischen Dipylonstils (Abb. 63—68), die Apollobronze Tyskiewicz (Abb. 108) und verwandte Werke so hoch hinaufzusetzen. Mit diesem Jahr ist aber nicht nur das olympische Fest mit seinen Kulten, seiner Organisation, die von da ab wie die übrigen griechischen athletischen und Pferdewettkämpfe der Kunst unendliche Aufgaben gestellt hat, als feste Institution gegeben, sondern dahinter steht schon die aristokratisch geschlossene griechische Gesellschaft des Land- und Stadtadels, die in den ganzen folgenden archaischen Jahrhunderten und darüber hinaus die griechische Kultur getragen

hat. Das besondere männliche Ethos der griechischen Kultur, das sich in der Kunst spiegelt, die Formen des religiösen Lebens, die, wie gleich zu schildern, ihren Charakter bestimmen, liegen also schon in der ersten Hälfte des VIII. Jahrhunderts fest.

Nun ist aber das gleiche VIII. Jahrhundert die Zeit der großen Koloniengründungen, wo die Fruchtbarkeit der griechischen Rasse, die in den schmalen Ebenen und engen Gebirgstälern des Mutterlandes nicht mehr Platz und Nahrung findet, über das westliche, südliche und östliche Meer strömt. Darin dokumentiert sich nicht nur die rein physische Lebenskraft der Griechen, die der Heimat als Bereich griechischer Kultur Sizilien und Großgriechenland, Kyrene und Naukratis, Byzanz und die Städte des Schwarzen Meeres anschließt und im Kampf mit den neuen Nachbarvölkern die Weltherrschaft des griechischen Geistes vorbereitet: sondern das nach der Auflösung des kretisch-mykenischen-ägyptischen-vorderasiatischen Weltverkehrs wieder auf sich selbst zurückgezogene Leben wird in Ägypten und im Osten aufs Neue in Beziehungen zu älteren Kulturen und ihrer Kunst verflochten. Auch die Umformung der nach der Zerstörung der kretisch-mykenischen zentralistischen Königskultur blühenden agrarisch-ritterlichen griechischen Gesellschaft mit feudaler Gutshofarbeit in eine städtische, in der neben die „Geschlechter“ bald der Reichtum des neuen Händlertums, eines freien Gewerbes und die Monopolstellung von Tyrannen tritt, gehört zum Teil schon der hocharchaischen Zeit an. Und ebenso gehören, von der jüngeren Weiterarbeit an Homer abgesehen, die ersten neuen Schöpfungen der griechischen Dichtung ins VII. Jahrhundert, Archilochos von Paros blüht um 648, Tyrtaios in Sparta um 650.

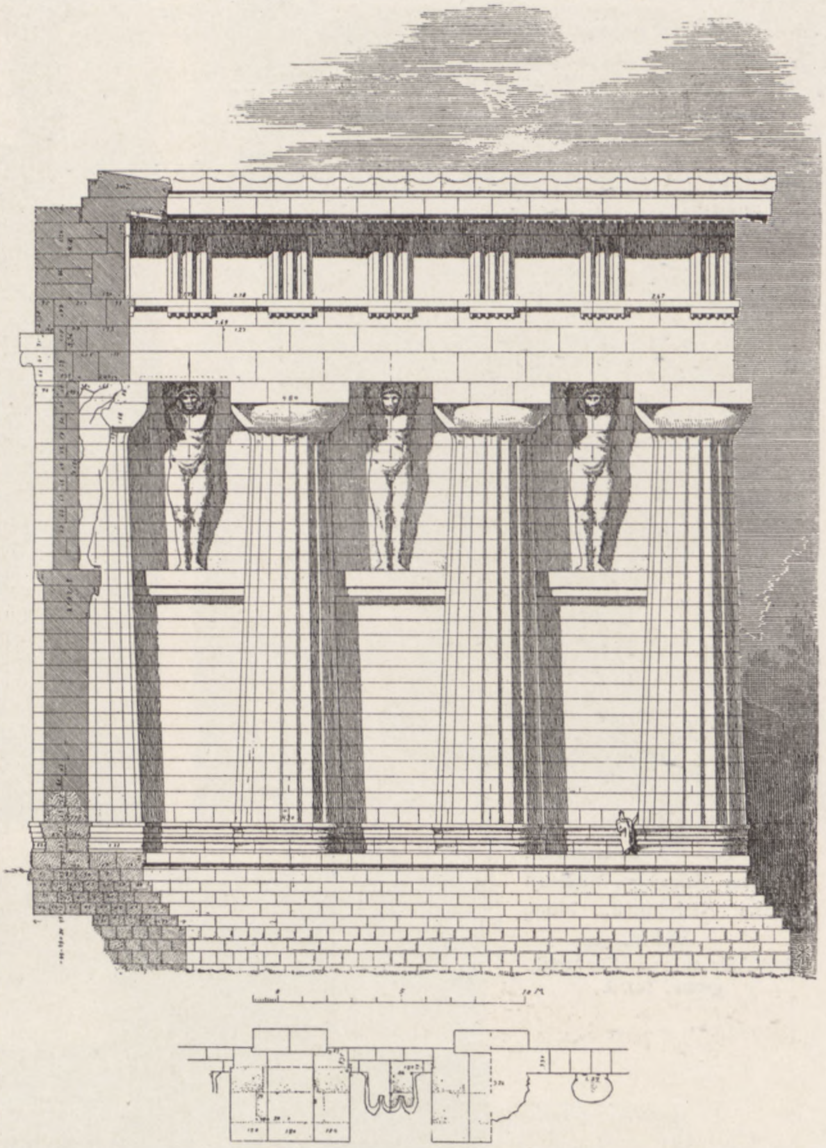


Abb. 82. Rekonstruktion des Olympieion von Akragas.
Nach Koldewey-Puchstein, Die griechischen Tempel Unteritaliens und Siciliens I, S. 161, Abb. 143.



Abb. 83. Volutenkrater. Bronze. München, Museum antiker Kleinkunst. Höhe 0,64 m.
Nach J. Sieveking, Antike Metallgeräte, Taf. 2.



Abb. 84. Etruskische Amphora. Bronze. London, British Museum. Walters, Catal. Nr. 557. Höhe 0,58 m.
Nach British Museum, Select Bronzes, Taf. 11.



Abb. 83 A. Gorgo-Medusa als Henkel des Kraters Abb. 83.

Nach J. Sieveking a. a. O. Taf. 3.



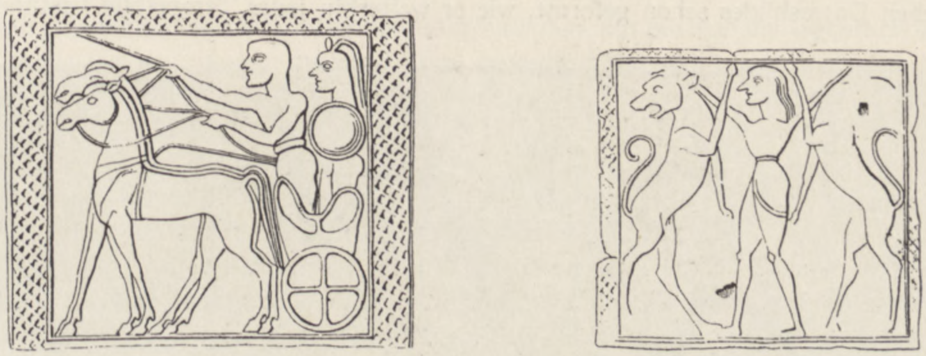
Abb. 85. Archaisches Goldblech. Berlin, Altes Museum. Länge 0,22 m.
Nach Archaeolog. Zeit. XLII, 1884, Taf. 8, 1 (Furtwaengler).



Abb. 86. Archaisches Goldblech. Kopenhagen. Länge 0,18 m.
Nach Archaeolog. Zeit. XLII, 1884, Taf. 9, 1 (Furtwaengler).



A B



C D

Abb. 87 A—D. Teile eines archaischen Goldschmucks. Berlin, Altes Museum.
Größe des Originals.
Nach Archaeolog. Zeit. XLII, 1884, Taf. 8, 2—5 (Furtwaengler).



Abb. 88. Perseus tötet die Medusa. Halsbild einer Reliefvase. Paris, Louvre. Höhe 0,23 m.
Nach Bull. de corr. hell. XXII, 1898, Taf. V (De Ridder).

Wollen wir also die Bildung und Umbildung der griechischen Gesellschaft, die zuletzt zu der Kräfteentfaltung der städtischen Freiheit Athens, der Tragödie und der Perserkriege führt, begreifen, so müssen wir die Entwicklung vom VIII. Jahrhundert ab zusammenfassen, und würden, wenn die Quellen es erlaubten, noch weiter ausholen.

Ebenso verhält es sich mit der Kunst. Die Anfänge des dorischen Tempels, der um 600 im Heraion von Olympia in seiner Idee fertig gegeben ist, liegen weit vor diesem Datum in einem für uns einstweilen noch nicht zu erhellenden Dunkel des IX. und VIII. Jahrhunderts. Die Formen der griechischen Vasen des klassischen Stils leiten sich alle ab von jenen, deren neues Prinzip sich klar zuerst in den geometrischen Monumentalformen (Abb. 62/3, 68, 71) ausspricht. In dem „geometrischen“ Apollo Tyszkiewicz (Abb. 108) ist der ideale Begriff eines griechischen Gottesbildes schon geformt, wie er weiterhin jedes Tempelbild bestimmt, die Ver-



Abb. 89. Odysseus blendet den Kyklopen. Vom Krater des Aristonothos. Rom, Conservatorenpalast.
Nach Monumenti dell' Instituto IX, Taf. IV.



Abb. 90 A



Abb. 90 B



Abb. 90 D

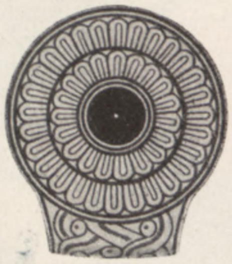


Abb. 90 C

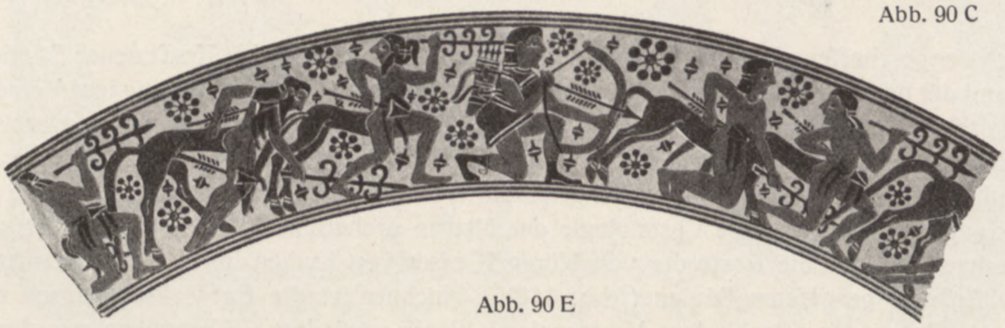


Abb. 90 E

Abb. 90 A—E. „Protokorinthische Lekythos“. Herakles im Kampf mit den Kentauren.
Berlin, Altes Museum. Furtwaengler, Katal. Nr. 336. Größe des Originals.
Nach Archaeolog. Zeit. XLI, 1883, Taf. 10, 1.

mischung rein griechischer mit orientalischen Bildelementen, aus der sich der eigentlich archaische Stil ergibt, vollzieht sich schon innerhalb des geometrischen (Abb. 62) und auch die ersten Versuche des erzählenden Bildes liegen in ihm (Abb. 66/7, 71). Wir haben also schon im VIII. und VII. Jahrhundert die Kräfte der neuen Stilbildung aufzusuchen, so weit sie überhaupt bei der Dürftigkeit der Funde faßbar sind.

Wenn wir im Folgenden versuchen, die nachmykenische archaische Entwicklung in drei Abschnitte unter den begrifflichen Titeln zu gliedern: der tektonische Stil, die lebendige Natur, die ausgebildete Form, so liegt es nicht etwa so, als treten Tektonik, Natur und verfeinerte Form nacheinander in Erscheinung wie die Stimmen eines Kanons, sondern diese drei Kräfte der künstlerischen Gestaltung sind in jedem Abschnitt gleich tätig, wenn auch jeweils mit verschiedener Bedeutung ihrer Rollen. Weil etwa bis zum Jahre 600 die Herausarbeitung ihres tektonischen Charakters die Kunst wesentlich beschäftigt und sie nachher das gefundene Gesetz bewahrt wie ein jahrhundertelang gespieltes Spiel seine Regel, stellen wir die Betrachtung des tektonischen Stils an den Anfang. Die Zeit 600—540 bezeichnen wir als Epoche der lebendigen Natur, weil



Abb. 91 A

in ihr sich der geschaffene Rahmen am stärksten mit der überströmenden Kraft neuer Bildlichkeit erfüllt, und der dritte Abschnitt von etwa 540—480 ist durch jene Durcharbeitung und Veredelung der archaischen Überlieferung als ausgebildete Form ausgezeichnet, aus der ein neuer „klassischer" Stil herauswächst. Die Übergänge sind flüssig, unsere Kenntnis gerade der archaischen Kunst ist unendlich dürftig. Als einziges gesichertes datiertes Denkmal des Stils in der Mitte seiner Entwicklung, von dem aus die Chronologie der älteren archaischen Kunst konstruiert werden muß, besitzen wir nur die Reste der von König Kroisos von Lydien im älteren Artemistempel 548 von Ephesos gestifteten Säulen (Abb. 110). Nachher ist die Entwicklung durch die erschlossenen Daten der griechischen Vasenmalerei klarer gegliedert. Aber wenn wir das Jahr von Salamis als vorläufige Grenze des Abschnittes setzen, so ist auch dies nur ein methodisches Hilfsmittel. Die endgültige Auseinandersetzung zwischen archaischem und klassischem Stil liegt in den Jahrzehnten 470/50 und wird an den Giebeln und Metopen des Zeustempels von Olympia aufzusuchen sein.

B. Tektonischer Stil. Die Anwendung des Begriffs tektonischer Stil geht auf die

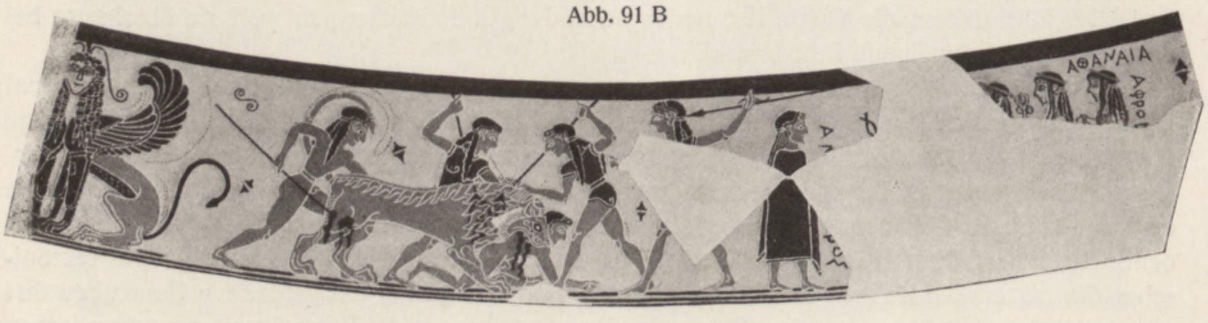


Abb. 91 B

Abb. 91 A und B. Bilder von der „protokorinthischen" Kanne Chigi. Rom, Museo Villa di Papa Giulio.
Nach Antike Denkmäler II, Taf. 44/5.



Abb. 92. Bronzepanzer aus Olympia. Empfang Apollons im Olymp. Zante, Privatbesitz. Höhe 0,402 m.
Nach Olympia IV, Taf. LIX (Furtwaengler).

berühmten Abhandlungen H. Brunns zurück. In einer Epoche, in der aus der versandenden kunstgeschichtlichen Ästhetik der Renaissance und des Klassizismus nur mehr die „Naturwahrheit" und der „Fortschritt" in der Kenntnis der Natur als dürftige Kriterien kunstgeschichtlicher Beurteilung übrig blieben, hatte die Frage Brunns nach Gestaltungsprinzipien der griechischen Kunst außerhalb ihrer imitativen Absichten außerordentliche Bedeutung. Von Brunns Antworten ist dank der Erkenntnis durch neue Funde und Forschung heute keine mehr ganz so zu geben, wie er sie gegeben hat. Aber seine Problemstellung erweist sich immer aufs Neue fruchtbar. Wir nehmen sie auf und erweitern sie, indem wir die Gesetzlichkeit der griechischen Kunst nicht bloß in der formalen Tektonik des geschlossenen Gebildes aufsuchen, sondern zuerst in der höheren Tektonik ihres Inhalts, in der religiösen Welt, in die sie hineingestellt ist, und der sie dient. Haben wir oben S. 12ff. die griechische Landschaft als die eine große Situation zu

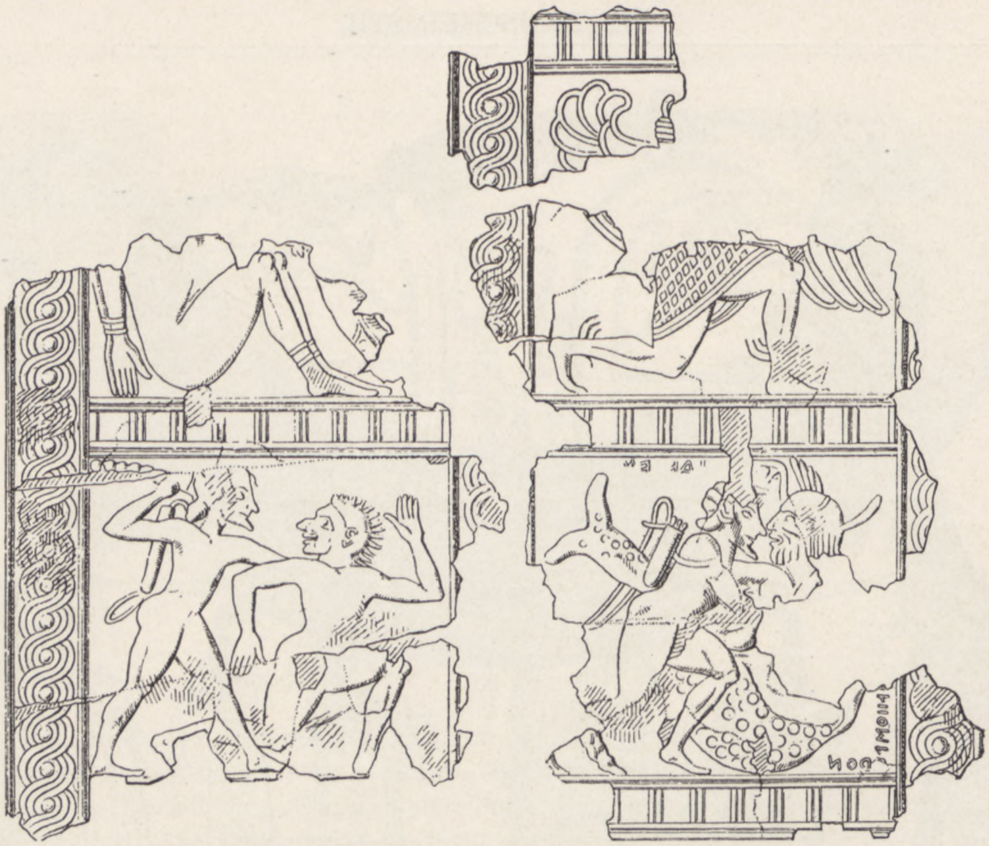


Abb. 93. Argivische Bronzebleche aus Olympia. Größe des Originals.
Nach Olympia IV, Taf. XXXIX, 699a (Furtwaengler).



Abb. 94. Priamos bei Achilles. Spiegelgriff. Bronze. Berlin, Altes Museum. Größe des Originals.
Nach Aufsätze E. Curtius gewidmet. Taf. IV (Furtwaengler).



Abb. 95. Ajas und Kassandra. Bronzestreifen aus Delphi. Delphi, Museum. Größe des Originals.
Nach Fouilles de Delphes V, Taf. XXI 674 (Perdrizet).



Abb. 96. Achilleus lauert Troilos am Brunnen auf. Bild von der Flasche des Timonidas. Athen, Nationalmuseum. Collignon-Couve, Catal. Nr. 620. Nach Athenische Mitteilungen XXX, 1905, Taf. VIII (Weicker).

schildern gesucht, durch die griechische Formgebung bestimmt wird, so ist die andere die griechische Religion.

Durch die moderne vergleichende Religionsgeschichte ist die griechische Religion scheinbar der Verklärung entrissen, in der die Frührenaissance zuerst, nachher immer die großen Künstler und zuletzt noch Goethe und Hölderlin sie gesehen haben. Sie rückt mit ihren Anfängen in die gleiche Sphäre primitiven Denkens, der die prähistorische Bildung aller menschlichen Religionen angehört, und scheint so plötzlich aus ihrer olympischen Höhe zu einer Schwester des naiven Zauberglaubens der Negerstämme Afrikas oder alter Sympathiezauber treibender Dorfweiber Tirols degradiert. Denn alles, was wir aus den unzähligen durchforschten primitiven Religionen der verschiedenen Weltteile kennen, besitzt auch sie: Heilige Bäume und Tiere, gesalbte Fetischsteine, den Fruchtbarkeitsgeist in der letzten Gabe oder in einem aufgerichteten Phallos, Feuerräder, durch die man die Sonne kräftigen, Felle, durch die man regnen lassen, Wünschelruten, durch die man Schätze finden, Amulette, durch die man stark werden kann. In den Gräbern hausen die Geister der Verstorbenen, nehmen Schlangengestalt an und schleichen begehrlich zum Opfer, an den Dreiwegen ists unheimlich, aber auch im Waldesdunkel oder in der schweigenden Mittagsstille des Hochsommers, aus Erdschlünden können Geister hervorsteigen, in der Quelle sitzen sie wie in der Meereswoge, im Blitz ist ein Gott, im Erdbeben ebenso wie in der Dürre und im Regen. Alles kann mißlingen, wenn irgend ein Kobold stört, im Ofen des Töpfers ebenso wie auf der Jagd, bei der Wettfahrt oder bei der Geburt, alles kann gelingen, wenn man das richtige Wort weiß, den Gott anzureden, durch Gaben seine Hilfe zu gewinnen. Von der Geburt bis zum



Abb. 97. Auszug des Amphiaraos. Vom Amphiaraoskrater in Berlin, Altes Museum. Furtwaengler, Beschreibung Nr. 1655. Nach Furtwaengler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 121.



Abb. 98. Teukros, Athena und Diomedes. Fragmentierte Votivtafel aus Korinth.
Berlin, Altes Museum. Furtwaengler, Beschreibung Nr. 764. Größe des Originals.
Nach Antike Denkmäler I, Taf. 7, 15.

Tode ist der Mensch und seine Habe von göttlichen Mächten umlauert, deren Namen und Zahl Legion ist, die immer aufs Neue zu begütigen sind und als unsichtbare oder, was noch schrecklicher ist, manchmal als sichtbare Mitgenießer des menschlichen Besitzes an allen Ecken und Enden hausen. Zahllos und mannigfaltig wie ihre Namen, Gestalten und Launen sind die Arten, ihnen zu begegnen, die zu kennen und richtig zu üben, Macht verleiht, dem Häuptling oder dem König, oder besonderen Priestern, Sehern und Zauberern, Frauen oder Mädchen. In einer riesigen gelehrten Literatur sind die Parallelen gesammelt, die jede primitive Religion zu der in ihrem Reichtum unübersehbaren Überlieferung naiver griechischer praktischer Religion enthält, die nicht etwa ein in geschichtlicher Zeit überwundenes Stadium darstellt, sondern genau so in die reife und noch die späteste Kultur hineinragt, wie der „Aberglauben“ des Volkes, der ja nur älteste weiterlebende Religion ist, in unser modernes Zeitalter.

Aber nun liegt die Besonderheit der griechischen Religion nicht in diesen Naturformen des primitiven Denkens, wie sie Usener genannt hat, diese sind ja allgemein und überall nachweisbar, sondern sie liegt in der Kunstform, in der Schöpfung eben der olympischen Religion, die aus diesem Urgrund hervorwuchs. Griechische Religion ist nicht deshalb geschichtlich so bedeutsam, weil sie auch nur eine Rel:gion ist wie alle übrigen, sondern weil sie etwas anderes ist. Ein griechischer Gott ist schöne Gestalt und sittliche Idee, und dies ist aus der Naturform heraus kein Gott einer anderen Religion geworden.

Die Verdichtung der in Natur und Schicksal waltenden zahllosen Übermächte über den staunenden, fürchtenden und ehrenden Menschen zu göttlichen Figuren, die das zweite Stadium primitiver Religionsentwicklung bedeutet, ist zwar bei zahlreichen Völkern eingetreten. Das bloße „numen“ wird überall zum Gott. Die Art, wie dies geschieht, scheidet die Religionen. Auch in Ägypten ist in der Forschung unerreichbarer Vorzeit ein Heer göttlicher Gestalten gegeben, an die sich in geregelten Kulten und im dichterischen Mythus die alten Vorstellungen anschließen; aber ähnlich wie die ägyptische Skulptur immer ihrem Stein verhaftet bleibt, so ist die ägyptische Götterwelt nie ihrem prähistorischen Bereich entwachsen. In ihrem Pantheon stehen Götter, die ganz Tiere geblieben sind, wie der Sonnengott Rê als Löwe, der Affe Thot (Bd. I Abb. 71), Tueris als Nilpferd. Andere behalten ihre Tierköpfe wie Sechmet und Anubis, und auch die



Abb. 99. Herakles und der Kentaur Netos. Von der Netosamphora.
Athen, Nationalmuseum. Collignon-Couve. Katal. Nr. 657.
Nach Antike Denkmäler I, Taf. 57.

rein menschlich gedachten Götter wie Isis und Osiris bleiben in der frühe gefundenen sakralen Fetischform erstarrt. Aus der Mischung von Tier- und Menschenbild können, wie wir am ägyptischen Löwensphinx (Bd. I Abb. 108) und am babylonischen Stiergott (Bd. I Abb. 215) sehen, gewaltige und künstlerisch fruchtbare Konzeptionen entstehen, aber „die schöne Gestalt" blieb jeder vorgriechischen Kunst versagt, weil sie die Vorstellung des freien Menschen nicht besaß, aus der allein sie zu zeugen ist.



Abb. 100. Ajas mit der Leiche des Achill. Henkelbild von der François-vase. Florenz, Museo archeologico.
Nach Furtwaengler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 1/2.

„Die griechische Anschauung war lange schön, bevor das Bild der Gottheit schön wurde." Wenn an dem geometrischen Apollo (Abb. 108) mit ungenügenden Mitteln durch langen Hals, reiches Haar und große Augen die Erhabenheit des Gottes dargestellt werden soll, so zeigt sich die religiös dichterische Vorstellung des Gottes als die dem Künstler schon gegebene. Daß diese schon in der homerischen und der ihr vorausgehenden Poesie geformt wurde, haben wir schon (S. 5) kurz angedeutet. Das Wesentliche des Prozesses liegt zuerst in der Unter-



Abb. 102. Reiterfries aus Priniás. Kalkstein. Höhe 0,84 m.
Nach Annuario della regia scuola archeol. di Atene I, 1914, S. 50, Abb. 19.

ordnung der Sonderfunktion der Gottheit unter ihren allgemein göttlich-menschlichen Charakter. Im Primitiven ruht das Wesen der Gottheit darin, daß sie eine präzis bestimmte Macht ausübt, in der sich ursprünglich ihr Wesen erschöpft. Sie blitzt, sie raucht aus der Erde, sie lebt in einer bestimmten Saat, rauscht in einer bestimmten Quelle, gehört zu dieser Tiergattung und zu keiner anderen, waltet bei der Geburt oder beim Tode, bei der Hochzeit oder in der Schlacht. In jedem homerischen Gott schimmert diese Sonderaufgabe noch durch, aber während im Ägyptischen und Orientalischen der Gott sozusagen in seiner Berufssphäre steckengeblieben ist, als ein Diener seiner Verehrer, werden die griechischen Götter Charaktere, die an der Totalität des Lebens teilhaben, werden dadurch frei und Herren. Der entscheidende Schritt ist also nicht die bloße Übersetzung von Tier- und Fetischgöttern in die menschliche Form, auch griechische Götter wie die Kentauren und Silene, Pan, Acheloos und Triton sind halbtierisch geblieben, andere wie Hermes, Dionysos, Eros, Apollo haben ihre Fetischform lange noch neben ihrer Menschengestalt mit sich geführt, sondern die Ausweitung ihres Wesens über den ganzen sinnlich-sittlichen Inhalt der Welt. Wie das Wesen menschlicher Freiheit in der Möglichkeit besteht, unseren individuellen Charakter in der unaufhörlichen Folge sinnlich-sittlicher Entscheidungen zu erfüllen, die das Leben ausmachen, so besteht die Freiheit einer griechischen Gottheit darin, daß sie in den vollen Reichtum der Welt hineingestellt ist, ihn mitgenießt, auch in ihm mitleidet, aber ihn



Abb. 101. Votivpferdchen aus Olympia. Bronze. Olympia-Museum (4 : 5).
Nach Olympia IV, Taf. XIII, 198 (Furtwaengler).



Abb. 103. Krieger zu Pferde. Bronze. London, British Museum. Höhe 0,254 m.
Nach Select Bronzes in the British Mus. Taf. I.

auch aus ihrer Individualität gestaltet und steigert. Ist die neue Idee europäisch-menschlicher Freiheit zuerst griechisch, so ist es auch der neue kosmische Begriff des Gottes, von der Welt aus gesehen, ihr neuer pantheistischer Glanz. Alle ägyptischen und orientalischen Götter sind einsam und sind in keinem theologischen System zusammengewachsen, die griechischen Götter sind ohne theologisches System Familie oder Staat. In keiner vorgriechischen Religion gibt es eine einheitliche von der Gottheit durchflutete Welt, im griechischen Begriff der Welt aber gibt es keinen Teil, der nicht göttlich wäre, und erst aus der Vergöttlichung des Seins durch die griechische Religion ist die neue Sinngebung möglich geworden, die ihm das von ihrer Philosophie, die ja nur eine neue Stufe ihrer Religiosität war, getränkte Christentum gegeben hat.

In dem Wesen des griechischen Göttercharakters ist nun für die Kunst ein doppeltes gegeben. Zuerst das dramatische Leben der göttlichen Persönlichkeit, das sie zu schildern und im Götterbilde zu gestalten hat. Orientalische und ägyptische Götterfiguren sind alle „ruhende",



Abb. 104. Ausfahrt zweier Zweigespanne. Von altattischer Amphora.
Athen, Nationalmuseum. Collignon-Couve, Katal. Nr. 651.
Nach Ephemeris archaeolog. 1897, Taf. 6.

weil ihre religiöse Idee sich in der Funktion erschöpft, und weil zu ihrem Wesen gehört „immer ein und derselbe zu sein". Ein griechisches Götterideal aber ist deshalb nicht auf einen Begriff zu bringen, weil es wie ein menschlicher Charakter aus Gemüt und Verstand, Sinnlichkeit und Geist, Liebe und Haß gemischt ist, in seinem sensitiven Verhältnis zur Welt unaufhörlich innerlich bewegt. Aus ihrem Familiencharakter heraus stehen griechische Götterbilder sehr nahe nebeneinander, und ihre funktionelle Bestimmung verrät sich oft nur in dem Attribut, das, wenn es nicht erhalten ist, in vielen Fällen schwanken läßt, ob Zeus oder Asklepios oder Poseidon, Kore oder Demeter oder Artemis dargestellt ist, oder irgendeine der zahlreichen Gottheiten von Sonderkulten, die wie die Olympischen erscheinen, auch wenn sie nicht zu ihnen gehören. Aber durch die Art, wie Poesie und Kunst diese innere Bewegung immer neu darstellen, unterscheiden sie sich voneinander: Das männlich Erhabene oder das knabenhaft Zarte, das enthusiastisch Erregte oder das mystisch Schwärmende, das Mütterliche und das Mädchenhafte, Hingabe oder Sprödigkeit. Nicht nur das Epos, auf das die Bildkompositionen der Reliefs oder Vasenbilder zurückgehen, zeigt die Götter unaufhörlich handelnd, zu ihrem Wesen gehört Eile, rascher Entschluß, flüssige Rede, sondern auch die scheinbar in edle Ruhe gegossene Statue enthält das nervöse Leben des ins Göttliche gesteigerten menschlichen Seins, dem flimmernden Vibrieren eines wolkenlosen Sommermittags vergleichbar.

Was diese religiöse Welt für die Kunst bedeutete, ist an dem Vergleich mit der Heiligenlegende zu lernen, die ja die Nachfolgerin und Erbin des Göttermythus ist. Was wäre ohne sie die nachantike Kunst, und wie erging es dieser, als sie aufhörte? Wobei nicht zu übersehen ist, daß die Heiligencharaktere durch die in ihrem Wesen liegende Gleichartigkeit christlicher Frömmigkeit der Kunst sehr viel weniger Spielraum gewährten, wie die antiken Götter mit Ausnahme eines, der Jungfrau Maria und Mutter Gottes, die das erhabenste und reichste Ideal im Sinne der Antike ist, weil in ihr Göttlichkeit und Menschlichkeit sich mischen wie in dieser.

Aus dieser Weite und Welterfülltheit der Götteridee ergibt sich mit unermeßlichem Vorteil für die Kunst ihre Lebensnähe. Religion ist immer mit dem Leben verbunden, so lange sie blüht, sie kommt ja aus ihm, dient ihm und versucht es zu durchdringen. Aber die zahlreichen in der Geschichte der Religion entwickelten metaphysischen Deutungsversuche des menschlichen

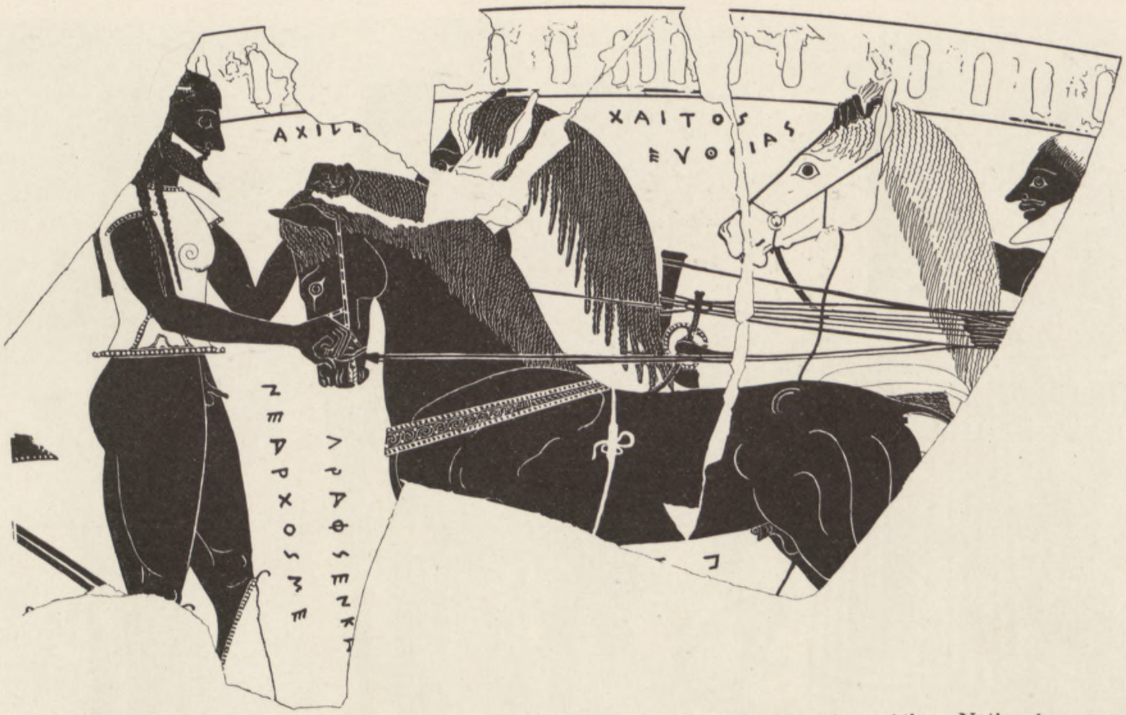


Abb. 105. Achilleus vor seinem Viergespann. Fragmentierte Amphora des Nearchos. Athen, Nationalmuseum.
Nach Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I, Taf. 36, 611 a.

Daseins unterscheiden sich unter sich durch die Fähigkeit oder durch die Energie, das Leben ganz oder nur zum Teil zu durchdringen, durch die Akzentverteilung, mit der sie diesen oder jenen Teil des sinnlich-sittlichen Gesamtdaseins als wertvoll oder unheilig hervorheben oder verwerfen. Wenn von der kontemplativ-asketischen Mönchsgesinnung des Mittelalters aus die „Welt" als böse und nur insoweit als göttlich gilt, als sie in der Heilswahrheit der Kirche durch Buße und Gnade gereinigt wird, so bleibt nicht nur die triebhafte Sinnlichkeit des Menschen, sondern auch seine ganze berufliche Aktivität, sofern sie nicht der Kirche dient, außerhalb der religiösen Sphäre, wie umgekehrt durch das auf die praktische Ethik der Berufsarbeit gerichtete Calvinertum der Zaubergarten Shakespeares und die englische Musik verdorrten. Mit der christlichen Antithese von Gott und Welt, Geist und Fleisch ist eine Teilung des Daseins gegeben, während umgekehrt die buddhistische Alliebe als eine Form der Allüberwindung die Gleichgültigkeit gegenüber dem einzelnen substantiellen Lebensinhalt zum Ziel hat.

Die griechische Religion, die keine einheitliche Priesterschaft, keine Kodifikation durch ein heiliges Buch oder Gesetz, keinen Gründer oder Reformator, keine Konzilien besaß, ist nie zur Systematik des Christentums oder des Islam gekommen, sie ist naiv wie alles Griechische, und ging, als sie in der Philosophie zur Bewußtheit ihrer selbst gebracht wurde, in diese über. Aber sie umfaßt das ganze menschliche Leben wie nie wieder eine andere Religion. Wie für den Künstler alles schön ist, weil er es schön sieht, so ist für den Griechen alles göttlich, weil die Götter alles heiligen.

Nicht nur die Natur ist göttlich in allen ihren Elementen und Manifestationen, sondern das menschliche Sein selber im ganzen Bereich des Handelns und Genießens. Wie bei der Geburt die Muttergottheiten und die geburthelfenden Göttinnen anwesend sind, so gehören zur



Abb. 106. Idol einer Göttin. Terrakotta. Paris, Louvre. Höhe 0,39 m.
Nach Mon. Mém. Piot I, 1894, Taf. III.

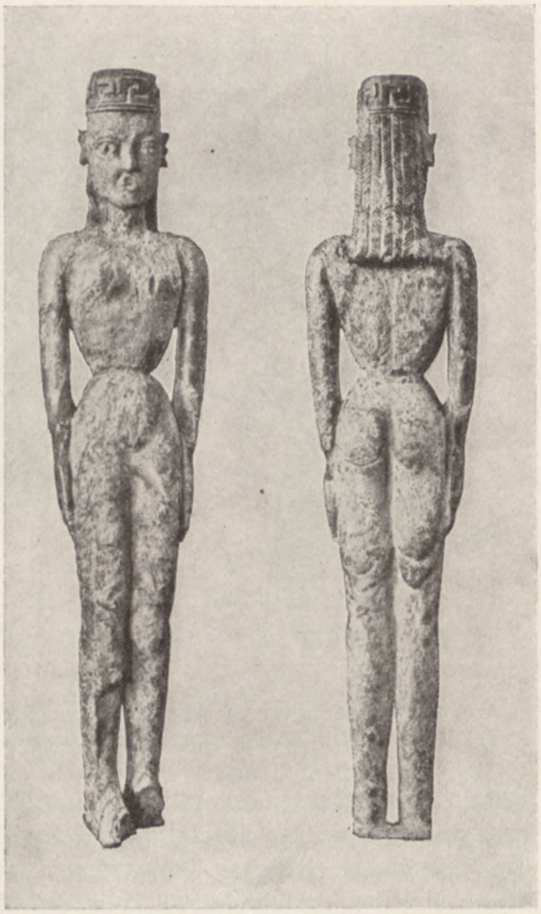


Abb. 107. Elfenbeinfigur aus einem Dipylongrab. Athen, Nationalmuseum. Höhe 0,24 m.
Nach Bull. corr. hellén. XIX, 1895, Taf. IX.

Hochzeit für die Braut Artemis, für den Mann Apollo Patroos, zur Liebesfeier Eros und Aphrodite, zum Gelage Dionysos, zur Schlacht Ares und zum Tode Hermes der Seelengeleiter. Die mythologisch-religiösen Vorstellungen sind so reich, konkurrieren miteinander, widersprechen sich, daß jeder Versuch, sie systematisch darzustellen, falsch wirkt. Zu jedem Geschlecht gehört sein besonderer Familiengott und -Kult, zu jedem Tun das besondere Opfer, und da außer dem privaten Dasein der Staat, in den es hineingestellt ist, ebenso religiös durchdrungen ist, wie jenes, so gibt es überhaupt keine Sphäre, die nicht religiös geweiht ist. Die des Handwerkers ist ebenso gottbehütet wie die des Adels, die der Schiffer und Kaufleute ebenso wie die der Dirnen. Unaufhörlich spiegelt sich das Menschliche im Göttlichen und umgekehrt, und der griechischen Münze gleich, die auf der einen Seite das Bild der Stadtgottheit trägt, ist jedes Stück Leben zugleich irdisch, zugleich olympisch oder chthonisch.

Daraus erwächst die inhaltliche Bestimmung der Kunst, die wir in höherem Sinne tektonisch nannten, und deren Gegensatz die moderne Heimatlosigkeit der Kunst ist, die keinem bestimmten Kreise von Auftraggebern, keinem gegebenen Zwecke, keinem Ideenkreise dient, sondern in der der isolierte Künstler dem unbekannten Ungeheuer von Publikum gegenüber-

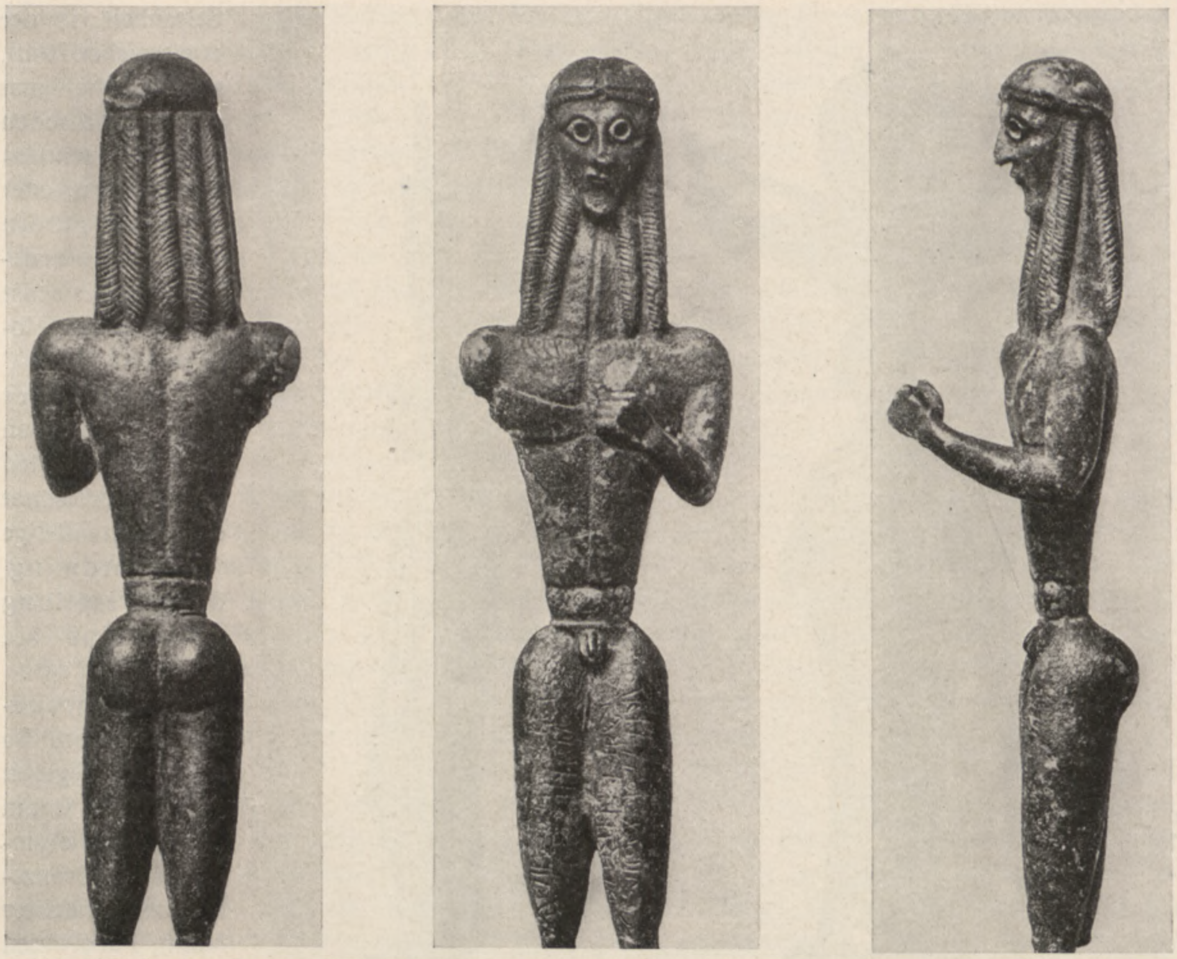


Abb. 108. Apollon, Bronze. Früher in der Sammlung Tyskiewicz. Boston, Fine Arts Museum. Höhe 0,2 m. Nach Monum. Mém. Piot II 1895, Taf. 15.

steht, mit dem er nur durch Ausstellungen oder Händler in Verbindung tritt, das ihm nichts entgegenbringt und nichts von ihm verlangt, weil es genau so hilflos in einer entgöttlichten atomisierten demokratischen Welt sitzt, wie der Künstler selber. Und so bleibt der Kunst nichts übrig als der Schmuck eines ephemeren privaten individuellen Daseins.

Dieses aber ist im Griechischen gar nicht aufzufinden. Da das einzelne Menschenleben ganz im religiös geformten Staat aufgeht, so erscheint es überhaupt nicht als individuelles, sondern in der Typik der jeweiligen Kulturlage. Der Künstler hat es nicht mit Individuen zu tun, sondern mit religiösen und staatlichen Institutionen. Er schafft für Tempel und Heiligtum, für Palästra und Markt, für Theater und Gräberstraße. Darin liegt das Geheimnis des monumentalen Stils. Die ägyptische Kunst ist getragen vom Königtum, die griechische vom Stadtstaat, die mittelalterliche von der Kirche. Überall regiert eine überpersönliche Idee. Daher ist alles, was wir von griechischer Kunst besitzen, entweder Weihegeschenk an die Gottheit oder Grabbeigabe für die Toten. Wenn auch in der Vasenmalerei der zweiten Hälfte des VI. und im V. Jahrhunderts das zivile gesellschaftliche Leben zu Wort kommt, das Zecher-, Frauen- und Hetärenleben (Abb. 193, 195), so ist die Gelegenheit für uns, es zu belauschen, zwar unendlich kostbar; aber die



Abb. 109. Spiegelgrifffigur, Bronze. Kopenhagen, Kgl. Museum.
Nach Rayet, Mon. de l'art antique I, Taf. 22.

Seltenheit, in der es geschehen kann, zeigt, daß die Kunst nicht den Menschen gehörte, sondern den Göttern, oder besser gesagt, den einen in den anderen. Auch sie ist ein Geschenk Homers.

Tektonischer Stil im engeren Sinn der bildenden Kunst bezeichnet die gesetzmäßige Unterordnung der Darstellung unter eine sie bestimmende Regel des größeren Ganzen. So sind die Figuren Abb. 74 B, C am Henkel des olympischen Bronzedreifußes, nackter Mann, Fabelwesen mit Stierkopf und das Pferdchen nicht als schmückende, isolierte „naturnachahmende" Bilder entstanden, sondern kommen, die Gruppe von Held und Dämon wahrscheinlich in apotropäischem Sinne, das Pferdchen vielleicht als Wertbezeichnung oder zum Ausdruck der Weiheabsicht, an ihren Platz. Durch den Henkel, an den sich die Figuren tangentenartig anschließen, werden Haltung und Bewegung, die zum Beschauer herausgedrehten Köpfe, die korrespondierenden Arme, die flächige Arbeit des Rößleins bestimmt. Die religiöse Idee bringt die Figur an diesen Platz, der Platz reguliert ihren Stil. Bei dem merkwürdig gemischten Charakter der kretisch-mykenischen Kunst kann man diese nicht geradezu atektonisch nennen. Auf der Kamaresvase Taf. V sitzt unter dem Henkel zur Trennung der beiden Ansichts-

flächen der Vorder- und Rückseite eine Palmette durchaus im Sinne tektonischer, klassischer Anordnung, und überall, wo antithetische Responsion herrscht, wie am Greifenfresko des Thronsaales (Abb. 24), auf den Gemmen (Abb. 53 G, j), am großartigsten am Löwentor (Abb. 18), wirkt ein tektonisches Gesetz. Aber diesem entgegen arbeitet die darstellerische Leidenschaft eines ungezügelten Schmuckbedürfnisses, die das Silberrhyton Abb. 16 unbekümmert um seinen Bau mit Schilderung überzieht, an dem Trichter Abb. 45 vier gleichwertige Streifen figürlicher Szenen übereinanderlegt, die Vase Abb. 35 mit dem Spiralmuster überspannt, das sie bei anderen Gelegenheiten in anderer Aufgabe genau ebenso verwendet. Auf das Gefäß Abb. 36 ist ein Sockelmotiv der Architektur, seines Sinnes entleert, gepflanzt, und auf dem dritten Abb. 33 eine Meerszene vorgetäuscht. Zu dieser spielerischen Art bedeutet die geometrische Dekoration den denkbar größten Gegensatz (Abb. 62—68, 71). Ihr Prinzip ist nicht Imitation wie im Kretischen, sondern Disposition. Sie ist nicht loser mit dem Gefäß verbundener Schmuck, der im Kretischen launenhaft wechselt, sondern systematische, mit der Idee des Gefäßes verbundene Gliederung. Wie die um den Körper der Vase laufenden Ringlinien und Bänder die rotierende Bewegung für das Auge wiederholen, in der das Gefäß auf der Drehscheibe entstand, oder es wie die Reifen eines Fasses umschließen, also das Runde ausdrücken, so stellt die vertikale Reihung bei aller scheinbaren Gleichförmigkeit der Motive eine dekorative Wertskala dar, innerhalb deren kein Glied vertauscht werden kann. Auf die kleinen Ziermotive unten am Bauch der großen Hydria in Athen (Abb. 63) folgt zuerst ein steiler Mäander, dann ein breiter, und an der Stelle unmittelbar unter der größten Ausladung ein neuer Mäander, der zugleich steil und breit ist, ähnlich wie auf der abgedachten Schulter. Die Mitte des Halses nimmt wieder ein breites Mäanderband zwischen schmäleren unten und oben ein, und zugleich erscheinen zarte Friese von Rehen, der letzte Ausklang kretischer Jagdbilder. Das Gefäß baut sich also, abgesehen von der eigenen Körperlichkeit seiner Form durch die Stufung der dekorativen Motive vor unseren Augen auf. Körper, Schulter und Hals sind klar auseinander gehaltene Teile, die durch die netzartige Einheit der Musterung wieder zusammengehalten werden. Und durch die große figürliche Szene der Ausstellung des Toten auf dem Paradebett und die Leichenklage, die zwischen den Henkeln als Rahmenbild auf der betontesten Fläche der Schulter angebracht ist, erhält die Dekoration ihr Zentrum, die auf dem Grab als Monument des Totenkultes stehende Vase den Ausdruck ihrer kultlichen Funktion, das Gefäß seine Ansichtsfassade.

Diese geometrische Dekoration hat seit ihrem ersten Bekanntwerden vor etwa hundert Jahren unaufhörlich die Forschung beschäftigt, nicht nur die reine Tatsachenarchäologie, die der Datierung, der ethnologischen Zugehörigkeit und kultlichen Verwendung dieser Gattung nachgeht, sondern auch die kunstgeschichtliche Ästhetik, für die dieser Stil der wichtigste Fall einer nicht Natur nachahmenden Kunst der reinen geistigen Vorstellung und ihrer Gesetze ist. Wir können hier weder die zahlreichen landschaftlichen Unterarten der Gattung vorstellen, noch die verwickelten Probleme der geschichtlichen Entwicklung der Dekoration aus dem Spätmykenischen heraus darlegen. Von den hier gegebenen Stücken gehören Abb. 62 nach Thera, Abb. 71 nach Böotien und die Stücke Abb. 63—68 nach Athen. In all diesen Beispielen stellt sich der Stil auf der Höhe seiner Entwicklung vor. Nach ihrer Hauptfundstelle, dem altattischen Friedhof beim Doppeltor, beim Dipylon, führt die reife attische Gattung den Namen Dipylonvasen. In ihrer monumentalen Größe, der Subtilität ihrer Dekoration, der Güte ihrer Technik, dem Reichtum ihrer figürlichen Erfindung kündet sich nicht nur die materielle, sondern auch die künstlerische Vormachtstellung Athens an. Von ihnen (Abb. 63—65) führt eine klare Entwicklung über das etwas jüngere Bild (Abb. 68) Schritt für Schritt für uns verfolgbar in die archaische

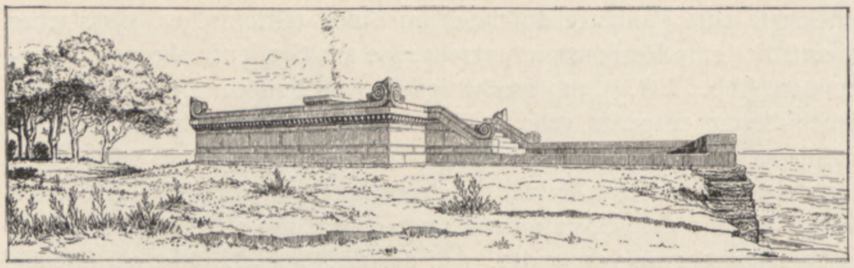


Abb. 110. Der Poseidonaltar von Monodendri. Rekonstruktion von A. v. Gerkan und F. Krischen. Nach Milet, Band I, Heft 4, Taf. XXVI.

Kunst des VI. Jahrhunderts (Abb. 99), wie wir sie einstweilen für keinen anderen Teil der griechischen Kunst aufzeigen können. Aus dieser vor unseren Augen liegenden Kontinuität des Stils ist auch eine annähernde Datierung zu gewinnen. Keines der hier gegebenen Gefäße und Bilder dürfte älter sein als die erste Hälfte des VII. Jahrhunderts v. Chr. Bei der inneren Konsequenz des Stils und dem Zusammenhang seiner Anwendungen gehören also auch Dreifuß (Abb. 74), Bronze- (Abb. 108) und Ton- und Elfenbeinfiguren (Abb. 106/7) in diese Zeit.

Man muß, um ihn zu verstehen, ausgehen von dem Begriff der Fläche oder, da es eine Fläche an sich nicht gibt, von dem Verhältnis zwischen Körper und Fläche. Die kretisch bewegte Figur manifestiert sich im Körper und hat einen schwachen Begriff von seiner Fläche (Abb. 15). Der geometrische Stil geht aus von der Fläche, der Wand, hinter oder vor der das körperliche Leben steht und sich ausbreitet. Wie der griechische Tempel aus Wänden gedacht ist, denen der Cella oder der Säulenreihen, die auch Wände darstellen, und wie in Giebel und Metopen immer wieder eine Wand gegeben ist, etwa im Gegensatz zur Gotik, die den luftig gewölbten Raum von innen heraus bildet, und für die Wände etwas Akzidentelles sind, so bestimmt der Flächenzusammenhang der geometrischen Dekoration die Einheit der Gefäßwand. In den großen Flächen der geometrisch gravierten Bronzeschienen des Dreifußes (Abb. 74) umgeben gleichsam ideale Wände die runde Schale, und charakteristischerweise sitzen auf dem Becken nicht drei Henkel über je zwei Füßen, wie man erwarten sollte, sondern nur zwei. Nicht die Rundheit des Beckens wird betont, sondern es soll in zwei Wände eingeschlossen werden, eine vordere und hintere Fassade haben.

Dieses antinomische Verhältnis von Körper und Fläche geht durch die ganze griechische Kunst, wir werden seinen Spannungen in immer neuer Problemstellung begegnen. Was aber die griechische Situation von der ägyptischen unterscheidet, ist die Bewußtheit, mit der es gefühlt und immer neu formuliert wird. Die naive Dogmatik der ägyptischen Stilisierung von Ornament und Figur kennt keinen Konflikt zwischen natürlicher Erscheinung und der Art ihrer Wiedergabe. Im Geometrischen aber handelt es sich nicht um eine naive, sondern um eine sehr nachdenkliche Kunst, die aus einer Art von logischem Prinzip heraus die Natur dem „Stil" opfert.

Daher gibt es nicht nur im Ornament kein naturentlehntes Motiv von Blatt oder Blume, sondern auch in den figürlichen Darstellungen (Abb. 64—68) nichts, was ein Davor oder Dahinter, also Raum andeutete. In der Totenklage Abb. 64, die ein ähnliches Bild gibt, wie die Schulter der Hydria Abb. 63, liegt der betrauerte Tote auf dem hochbeinigen Totenbett ausgestreckt. Man kann zweifeln, ob der im Schachbrett gemusterte Streifen, der den Toten genau so umschließt, daß er in Absätzen dem Umriß seines Körpers und des Kopfes folgt, einen Baldachin oder nicht vielmehr eine Decke darstellt, die auf ihm liegt, und die in ebenso gemusterte Kissen übergeht. Gewiß aber sind die scheinbar über jenem Schachbrettmuster sitzenden Klagefrauen und die Männer unter und zur Seite des Totenbetts rings um dieses versammelt zu denken. Alles wird ohne Angabe eines Tiefenmerkmals in die eine Fläche gelegt, und

es bleibt gleichgültig, wenn dabei eine obere Figurenreihe auf die untere zu stehen kommt, die Klageweiber direkt auf der gemusterten Decke sitzen. Und wenn zwischen den Figuren die merkwürdigen Füllornamente stehen, die sich in den jüngeren Beispielen (Abb. 67/68, 99) bald zu sparsameren regelmäßigen Mustern konzentrieren, um schließlich (Abbildung 100) ganz zu verschwinden, so sind diese (Abb. 39) ja ursprünglich nur erstarrte und umgebildete mykenische Landschaftsdarstellung, entspringen also nicht etwa einem so oft zu ihrer Erklärung konstruierten „horror vacui", den keine primitive Kunst kennt. Sie sind im Geometrischen so konsequent durchgeführt, um ja nicht Raum zwischen den Figuren entstehen zu lassen, von dem sie sich abheben würden. Diese sollen in die durchlaufende Textur des Ornaments eingespannt bleiben.

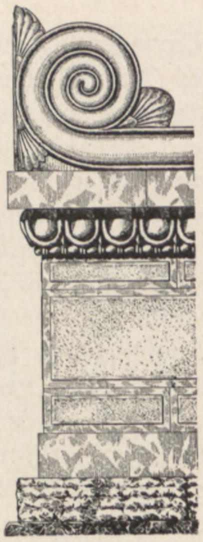


Abb. 111. Ecke vom Altar von Monodendri (Abb. 110). Wiederherstellung. Nach Milet, Band I, Heft 4, Taf. XXIII.



Abb. 112. Eckakroter eines Altars aus dem Delphinion von Milet. Höhe 0,58 m. Nach Milet, Heft III, Abb. 39.

So verfährt das Geometrische in der verwandten Lage des Beginns einer figuralen Kunst (siehe Bd. I S. 121 ff.) konsequenter wie das Ägyptische. Es geht, was sein besonderer Vorteil war, von dem aus dem Kretischen ererbten „Rahmenbild" und der auf einer Bodenlinie angeordneten Figurenreihe aus, und unterscheidet sich dadurch von der primitiven Unordnung etwa der Fresken von Hierakonpolis (Bd. I Abb. 19) und noch der älteren Schminktafeln (Bd. I Abb. 21). Weiter aber ist es ja ägyptische Eigenart, der in die Fläche gelegten Silhouette Merkmale der Tiefe und Verkürzung zu verleihen. So kommt zum Beispiel auf der Schminktafel Bd. I Abb. 21 der Schweif des Löwen zwischen den Schenkeln hervor, an den Feinden erscheint immer ein Bein als das hintere, und die aus konstantem und fliehendem Kontur konstruierte Umrißlinie (Bd. I S. 125) der typischen, stehenden Gestalt enthält eine Reihe von Merkmalen der Modellierung.

All dies vermeidet das Geometrische. Die Beine in reinem Profil, die Brust in reiner Vorderansicht, den Kopf wieder in reinem Profil, so setzt es seine Figuren zusammen. Keine Innenzeichnung. Die ägyptische Lösung war, wir wir sahen, eine Kompromißlösung. Das Geometrische verfährt kühner. Der gleiche Radikalismus, der das abstrakte Gebilde der dorischen Säule geschaffen, erfindet diese abstrakte Figur: überschlank, Oberkörper und Füße hängen in der Wespentaille zusammen, die Trauergebärde beschreibt mit der Brust ein Dreieck. Das Ägyptische ist in seiner Kompromißformel stecken geblieben. Das Geometrische steht am Beginn einer ungeheuren Entwicklung. Alles, was diese an „Natur", an Körperlichkeit, Räumlichkeit, Bewegung, Gebärde schafft, muß dieser abstrakten Form abgerungen werden. Die griechische Kunst ist das größte Beispiel der gegenseitigen Bedingung und Durchdringung von Freiheit und Gesetz.

Der tektonische Stil zeigt sich weiter in dem strengen Gefüge der Senkrechten und



Abb. 113. Bronzefigur aus dem Heraion von Olympia. Athen, Nationalmuseum. Höhe 0,237 m. Nach Athen. Mitteil. XXXI, 1906, Taf. 18.

der Wagrechten. Wenn in der wesentlich aus dem Mäander bestehenden Ornamentik der großen Hydria (Abb. 63) diese beiden Grundachsen das dekorative System beherrschen, so machen sie nicht etwa vor der Figur halt. Sondern diese ist auf der Leichenklage Abb. 64 deshalb in die Gitter der Füllornamente eingespannt, um daraus als reine Senkrechte ihre Sicherung zu gewinnen. Diese Kunst benützt jeden Vorwand, um ihre vertikal-horizontale Struktur durchzusetzen. Diese ist auf dem Halsbild der theräischen Hydria Abb. 62A durch Kreuz- und Fleckengruppe gegeben, an dem tanzenden Chor der attischen Hydria Abb. 68A durch die gehaltenen Zweige, auf der Tonpuppe aus Böotien Abb. 106 durch das große Ornament des Gewandes, an dem Dreifußhenkel (Abb. 74) durch den Gegensatz der senkrechten Seitenfiguren und des wagrechten Pferdchens. Die Menschen- oder Tierfigur hat ihre Mechanik und Statik noch nicht gewonnen, durch die sie erst viel später ihren Willen der Senkrechten ausdrücken kann. Vorerst helfen dazu nur dekorative Mittel.

Gleich dem Menschen, dessen in frühester Jugend durch Natur und Erziehung geprägter Charakter sein ganzes Leben bestimmt, ist auch das Schicksal jeder Kunst in ihrem Erwachen entschieden. Die Bronzefigur des Apollo Abb. 108 mit der auf den beiden Schenkeln gravierten Weihinschrift des Mantiklos setzt den überlangen Hals, an dem seitlich die Locken niederhängen, im rechten Winkel gegen die wagrechten Schultern ab. Der Körper ist an Vorder- und Rückseite durch eine vertiefte senkrechte Linie in zwei gleiche Teile geschieden, wie sie für die Vorderseite gewiß nicht von der Natur gegeben ist. Daß aber diese Linie gar noch auf dem Halse von der Halsgrube zum Kinn geführt wird, entspringt nur dem Axiom klarer Achsen. Die Tonfigur einer Göttin Abb. 106 steht dem Apollo zeitlich und stilistisch nahe. Dieser ist im Körper im Dreieck angelegt, sie, die Gewandfigur, im Rechteck. Grundprinzip der ägyptischen Kunst ist der Körper. Ihre Figuren werden im vierseitigen Block (Bd. I Abb. 60 S. 55) geboren, und kehren, kaum frei geworden, wieder in ihn zurück (Bd. I Abb. 135 S. 177). Die griechische Kunst beginnt mit der Fläche und endet mit ihr. Wenn wir weiterhin die Entwicklung und immer neue Durchbildung und Umbildung der plastischen Form zu verfolgen haben, so ist es gut, sich gleich vor Beginn darüber klar zu werden, daß diese nicht um ihrer selbst willen aufgesucht wird. Das Volk, das zuerst den Gedanken faßte, daß die Fläche kein Teil des Körpers, die Linie kein Teil der Fläche und der Punkt kein Teil der Linie sei, das also in der Mathematik die Theorie der idealen Funktion fand, formuliert auch in der Kunst die idealen Funktionen der Erscheinung. Ebenso wie die mathematischen Größen in ihrer besonderen Welt liegen, die zwar mit der wirklichen zusammenhängt, aber zugleich nur bestehen kann, wenn sie nicht mit dieser vermischt wird, so ist die Körperwelt der griechischen Kunst von Anfang an eine andere als die der Natur. Der Begriff der idealen Form, der zu Beginn der archaischen Kunst so radikal gebildet wird, ist für die ganze weitere Entwicklung entscheidend gewesen.

Daher stehen am Eingang der griechischen Kunst Gebilde wie die Terrakotte Abb. 106 und die Herme Abb. 81, Abbreviaturen der menschlichen Gestalt, in denen die Arme nur symbolisch angedeutet sind, und die Füße dort im Gewande, hier im Pfeiler stecken. Wenn solche „Idole“ als allgemeine Urform zu jeder primitiven Kunst gehören, so ist es für die griechische charakte-





Abb. 114. Bronzestatuette eines Weihenden aus Delphi. Höhe 0,197 m.
Nach Fouilles de Delphes V, Taf. III.



Abb. 115. Kleobis (oder Biton) in Delphi. Delphi, Museum. Marmor. Höhe mit Sockel 2,16 m.
Nach Fouilles de Delphes IV, Taf. I.

ristisch, daß sie sie in ihre klassische Entwicklung mitnimmt. Ein Kopf und ein Pfeiler mit Armstumpfen, das reicht ihr aus für ein Menschenbild, ja ihre Absicht, den alten ernsten Herdengott und Seelengeleiter Hermes in seiner Zeugungsgewalt zu charakterisieren, ließ sich in keiner Form besser verwirklichen, als gerade durch den Kontrast des starren Pfeilers mit dem unbeweglich frontal gerichteten Haupt zu der Lebensintensität seines geschlechtlichen Merkmals. All dieser geschlossenen Formen von Idolen, Hermen, Hekataien, Karyatiden (Abb. 79/80), Atlanten (Abb. 82), Telamonen, die durch die ganze Antike gehen, bedient sich die Kunst in immer neuen Einfällen, um ihren tief in der Religion verwurzelten Begriff der symbolischen Rolle des Individuums von Mensch und Tier auszusprechen. Mädchen tragen einen Spiegel (Abb. 109), einen Dreifuß (Abb. 9) oder ein Gebälk wie am Schatzhaus der Siphnier in Delphi (Abb. 79), oder am Erechtheion (Abb. 80), Jünglinge den Gefäßrand (Abb. 84), die Riesen des Zeustempels von Akragas (Abb. 82) das Epistyl, die Gorgo den Volutenhenkel des herrlichen Bronzekraters in München (Abb. 83): die Zahl der Fälle der tektonischen Verwendung von Tierköpfen oder -Füßen, von Masken, von Einzelfiguren oder Gruppen ist Legion und nur der griechischen Kunst als Prinzip in diesem Maße eigen. Orientalische Vorbilder (Bd. I Abb. 120, 212) sind vorausgegangen, und die Renaissance hat die Tradition der Antike unter dem Einfluß neuer Funde wieder aufgenommen. Aber gerade ihre spielerische Verwendung der griechischen Motive zeigt deren Ernst, nicht nur den der inhaltlichen religiösen Bedeutung, sondern auch den des unaufhörlichen antinomischen Gegenspiels, der Verlebendigung der funktionellen Form durch das figürliche Ornament einerseits, der Tektonisierung der Figur andererseits. Aber dieses Verhältnis gilt nicht etwa nur im Ornament, es ist hier nur am leichtesten zu fassen. Die Figur hätte sich nie in diesem Sinne dem Ornament eingefügt, wenn sie nicht von vornherein als Symbol entstanden und gedacht wäre,

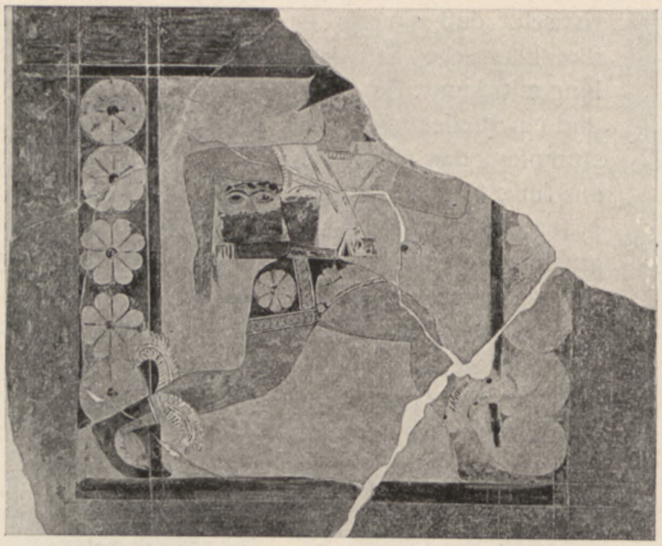


Abb. 116. Thonmetope vom Tempel von Thermos. Perseus. Höhe 0,88 m. Nach Antike Denkmäler des Archäol. Instituts, Bd. II, Taf. 51. 1.



Abb. 117. Jonisches Schatzhaus im Heiligtum der Athena Pronaia in Delphi, Rekonstruktion. Nach Fouilles de Delphes II, Taf. 25.

Bildsymbol des Gottes oder der Göttin, des Menschen oder Tieres. Die objektive Norm der Weihung, der Gattungscharakter bestimmt jedes archaische Werk, nicht die subjektive Absicht ein mehr oder weniger interessantes Kunstwerk zu schaffen. Das individuelle Spiel des freien künstlerischen Willens ist nur im Rahmen dieser tektonischen Allgemeingültigkeit möglich.

Dies ist der tiefere Grund für den Eindruck des Typischen, den jedes individualistische Zeitalter von der Antike empfängt. Denn da ihm selber allgemeingültige, eben tektonische Formen fehlen, erscheinen sie ihm in der anderen Kunst fremd und unverständlich, und ihr Lebensgesetz unbegreiflich.

Niemals gibt es in der Antike eine Bewegung, einen Ausdruck um seiner selbst willen. Zuerst ist die Einzelfigur oder die Darstellung einer Szene als Ganzes durch ihre allgemeine religiöse oder formal tektonische Situation bestimmt, wie eben die Darstellung der Leichenfeier durch Zweck und Stil des Gefäßes (Abb. 63/4), Bronze- und Terrakottafiguren (Abb. 101), durch die traditionelle Gestalt des Weihegeschenkes, architektonische Skulpturen durch ihre Aufgabe im Rahmen ihres Gebäudes. Nachher wirkt aber dieser Begriff des Ganzen auf seine Teile weiter. Ebenso wie dieses innerhalb der ihm übergeordneten Totalität der Disposition unterliegt, so auch die Konstruktion der Erscheinung aus ihren einzelnen Gliedern. Die klassische griechische Kunst geht nicht etwa aus von „Natur“, die sie naiv nachgeahmt hätte, sondern vom Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen aus, und die philosophisch-künstlerischen Theorien von einer kanonischen in bestimmten Zahlenverhältnissen ausdrückbaren absoluten Schön-

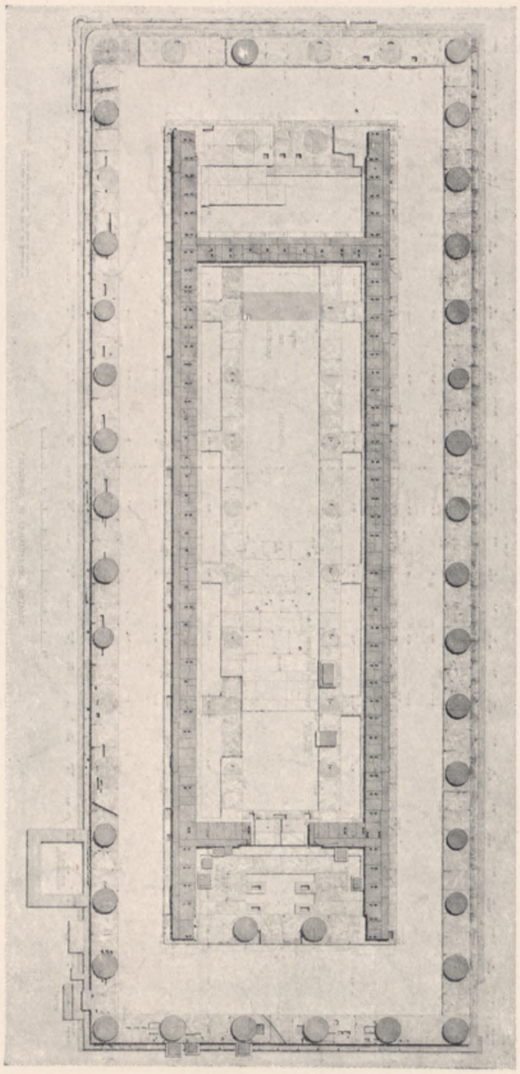


Abb. 128. Das Heraion von Olympia. Grundriß. Länge 50,01 m.
Nach Olympia, Baudenkmäler I, Tafel XVIII.

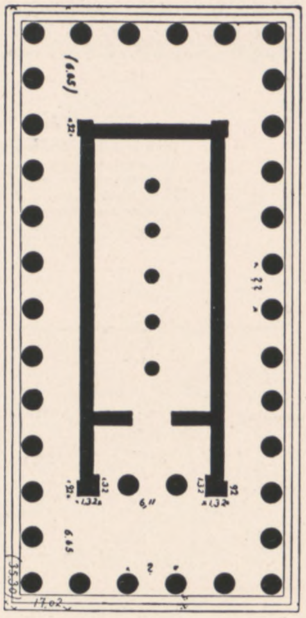


Abb. 129.

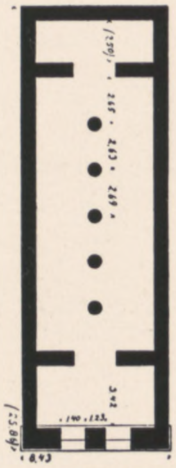


Abb. 130.

Abb. 129 u. 130. Der jonische Tempel in Lokri in Unteritalien. Grundriß. Die alte Cella und ihr Umbau in einen Peripteros. Länge 35,30 m.
Nach Puchstein-Koldewey, Die Tempel Unteritaliens und Siziliens, Seite 3, Abb. 3.

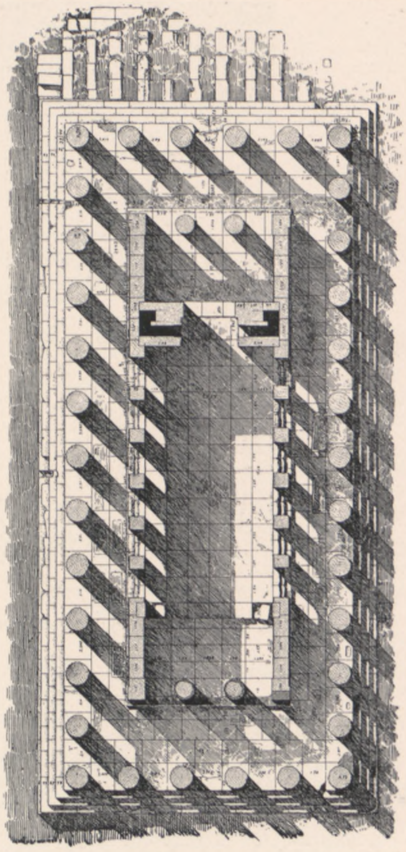


Abb. 131. Der sogenannte Tempel der Concordia in Girgenti (Abb. 126). Grundriß. Länge 38,18 m.
Nach Puchstein-Koldewey, Tafel 25.

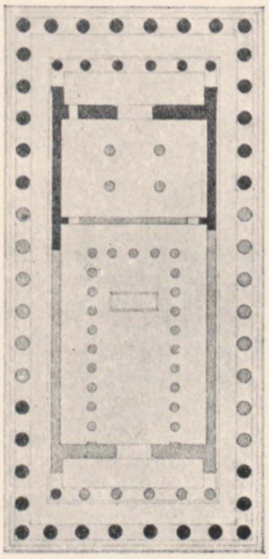


Abb. 132. Parthenon, Athen (Abb. 127). Grundriß. Länge 72,53 m.
Nach Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité, VII, Tafel XVII.

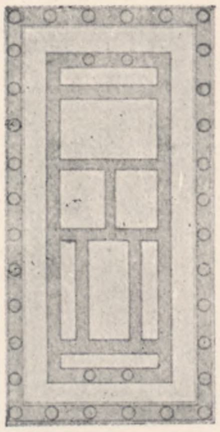


Abb. 133. Der alte Athenatempel auf der Akropolis von Athen. Grundriß. Länge 34,7 m.
Nach Perrot-Chipiez, VII, Tafel XIV.

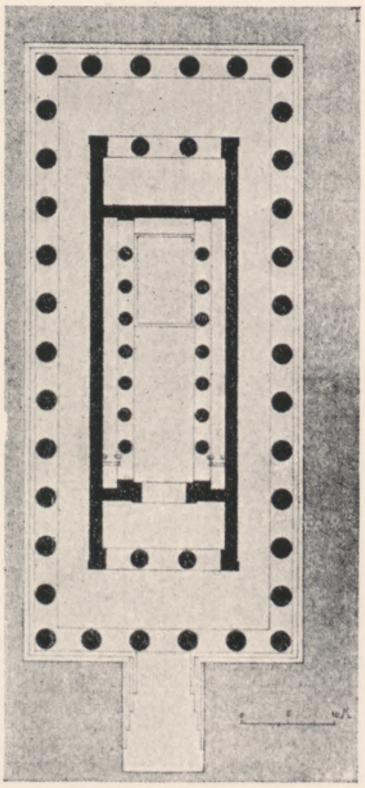


Abb. 134. Der Tempel des Zeus von Olympia. Grundriß. Länge 66,64 m.
Nach Perrot-Chipiez, VII, Tafel XIV.

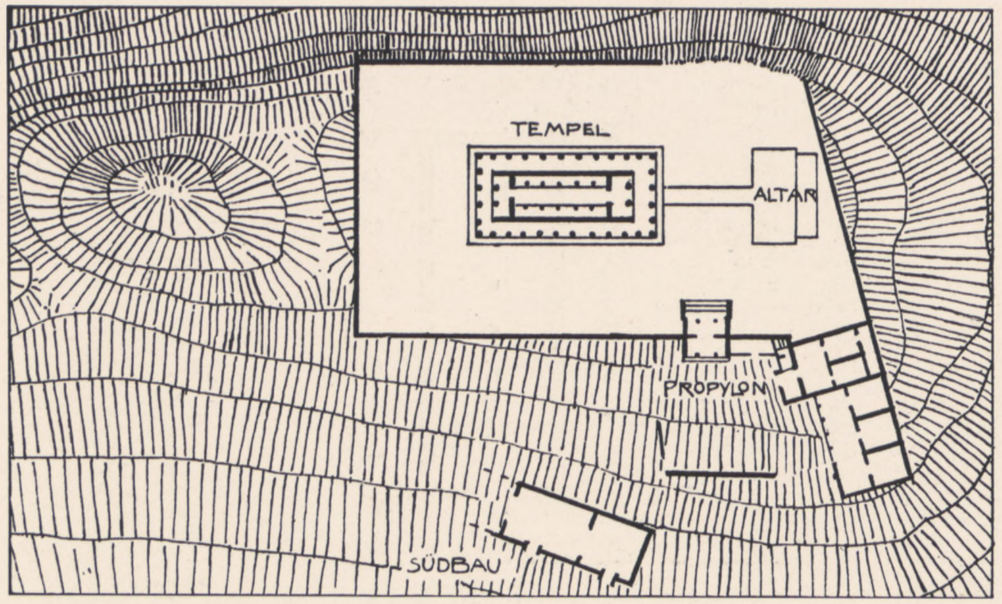


Abb. 135. Aphaiatempel von Aegina. Situationsplan (Abb. 1). Nach Furtwängler, Aegina, das Heiligtum der Aphaia, Tafel 1.

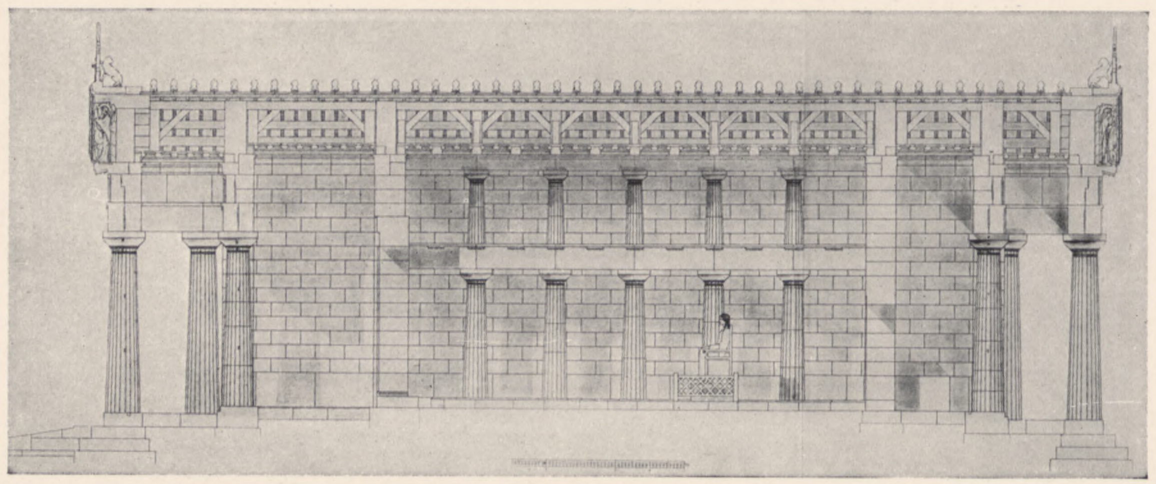


Abb. 137. Der Aphaiatempel von Aegina. Ergänzter Längenschnitt durch den Tempel (Fiechter). Nach Furtwängler, Aegina, Taf. 37.

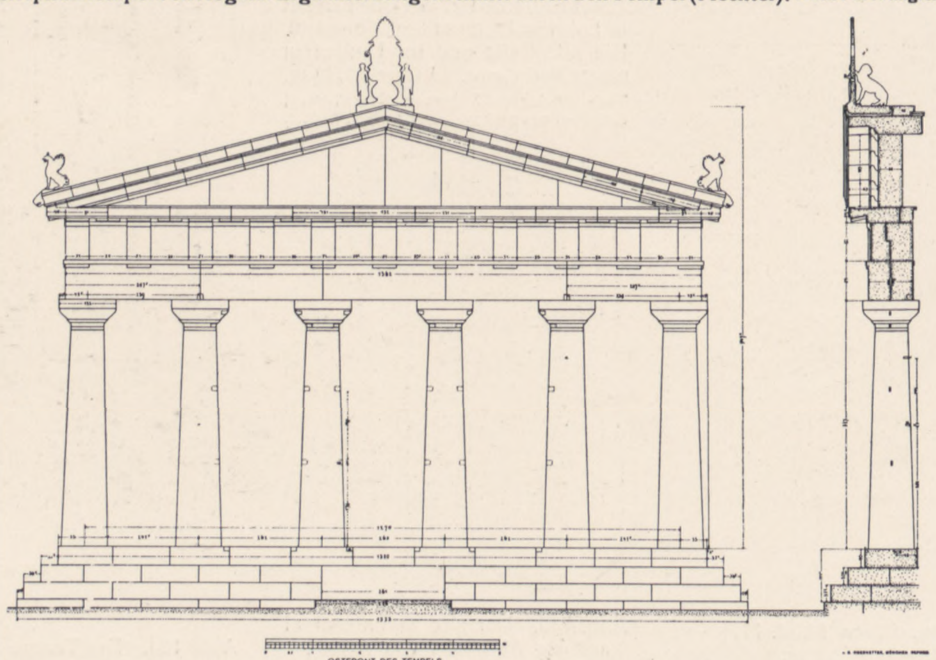


Abb. 138. Ostfront des Aphaiatempels von Aegina. Aufriß (Fiechter). Nach Furtwängler, Aegina, Tafel 34.

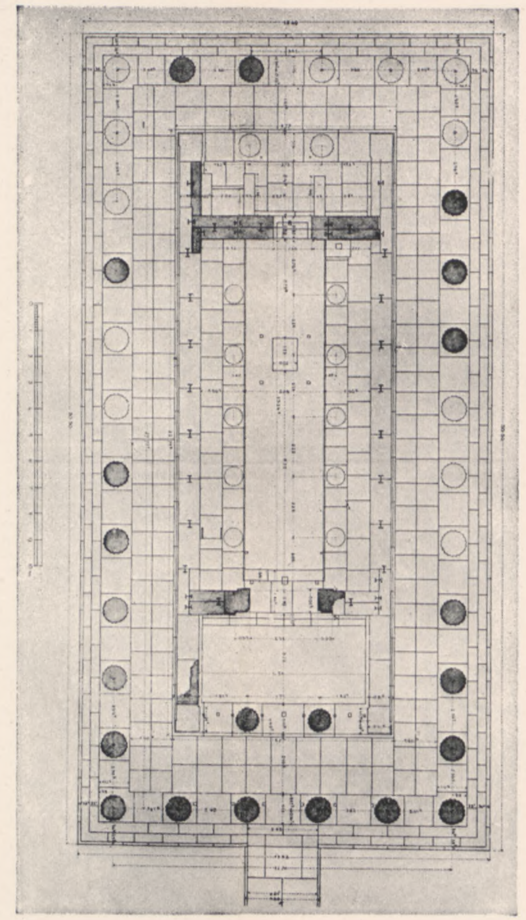


Abb. 136. Aphaiatempel von Aegina. Ergänzter Grundplan (Fiechter). Nach Furtwängler, Aegina, Tafel 32.

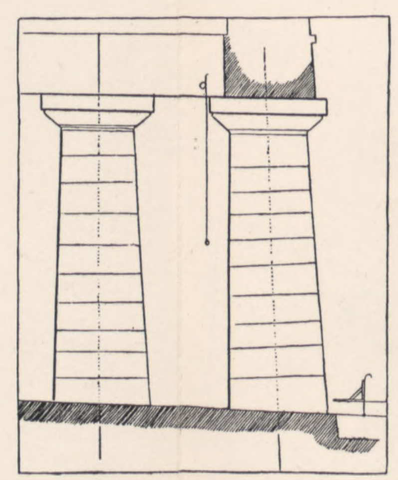


Abb. 141. Neigung dorischer Säulen. Zur Veranschaulichung übertrieben. Nach Goodyear, Greek refinements 1912 Seite 17, Abb. 9. (Nach Penrose, Principles of Athenian Architecture Abb. 9.)

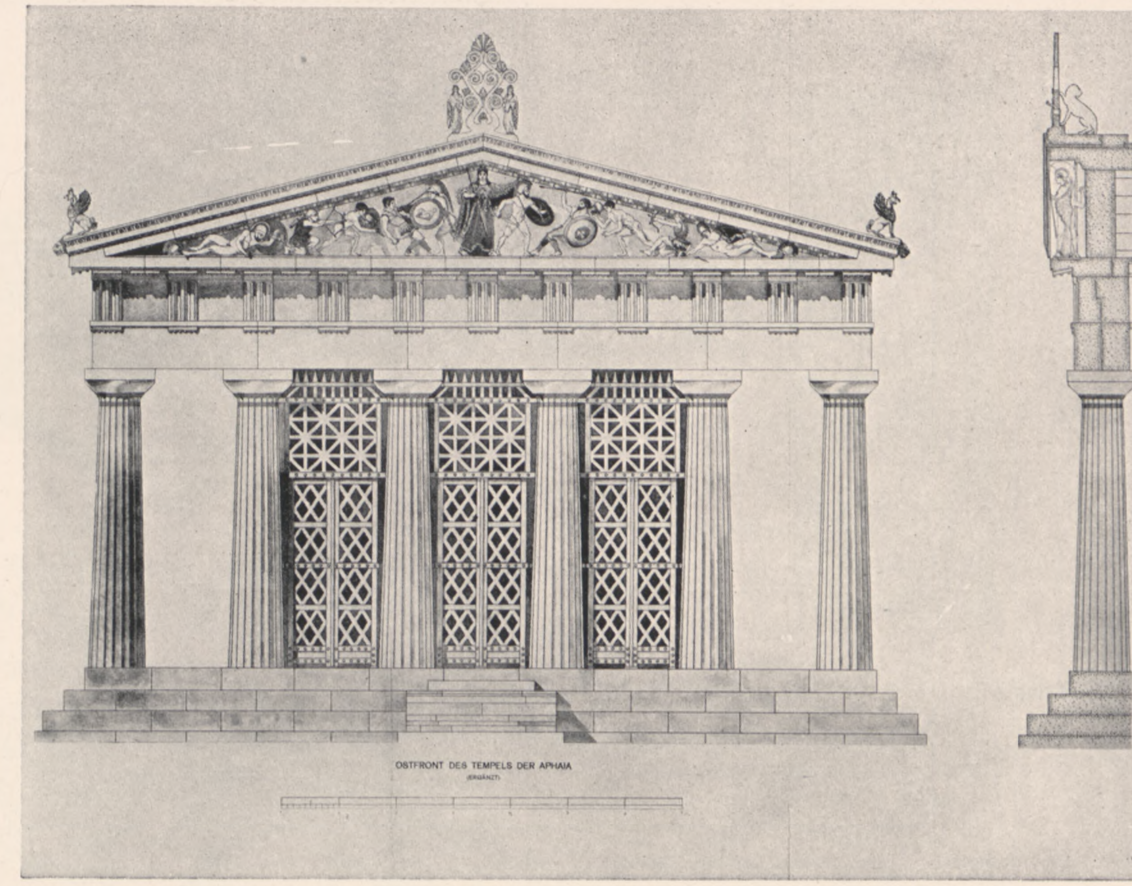


Abb. 139. Ostfront des Aphaiatempels von Aegina (Ergänzung v. Fiechter u. Furtwängler). Nach Furtwängler, Aegina, Tafel 33.

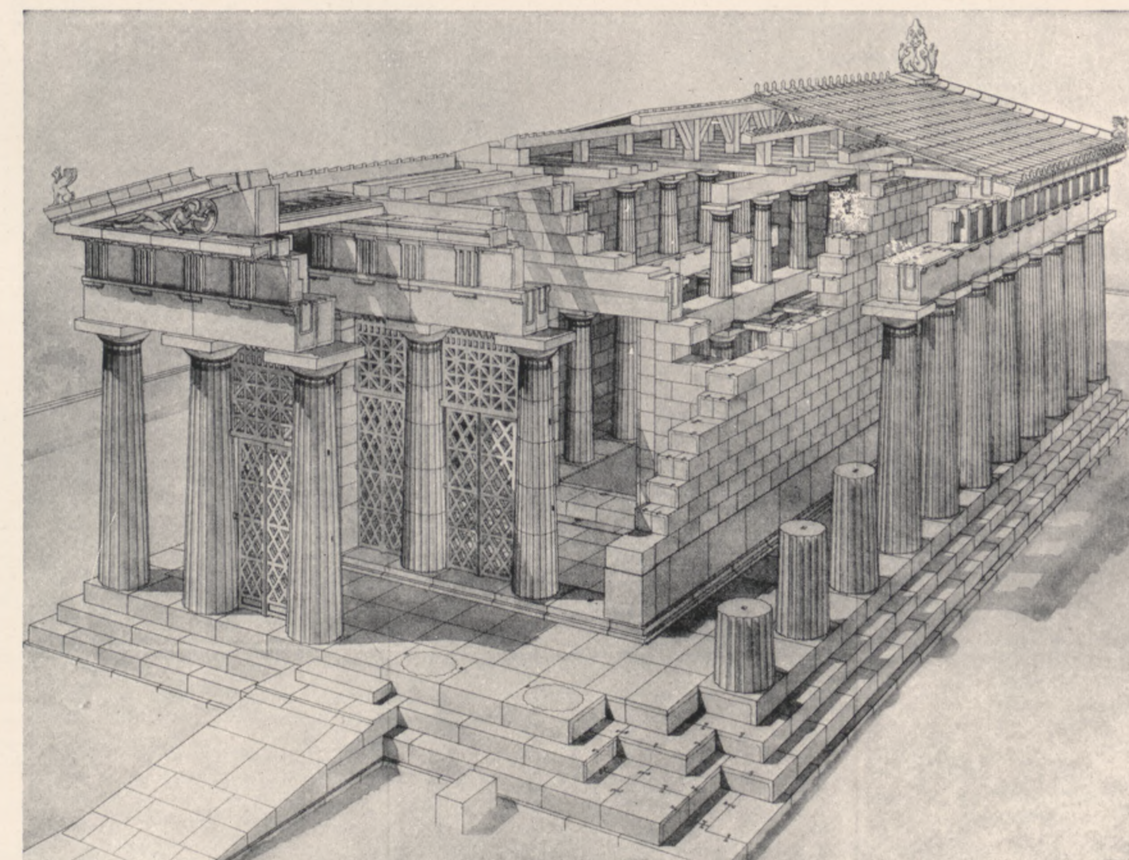


Abb. 140. Der Aphaiatempel von Aegina. Ergänzte Gesamtansicht des Tempels (Fiechter). Nach Furtwängler, Aegina, Tafel 36.

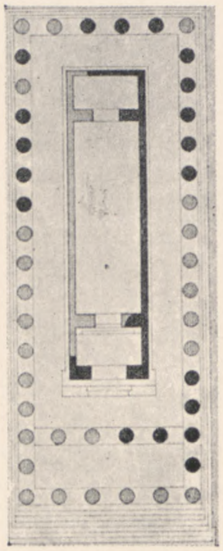


Abb. 142.
Tempel C von Selinunt (Abb. 119).
Länge 63,76 m.
Nach Perrot-Chipiez, VII, Tafel XVI.

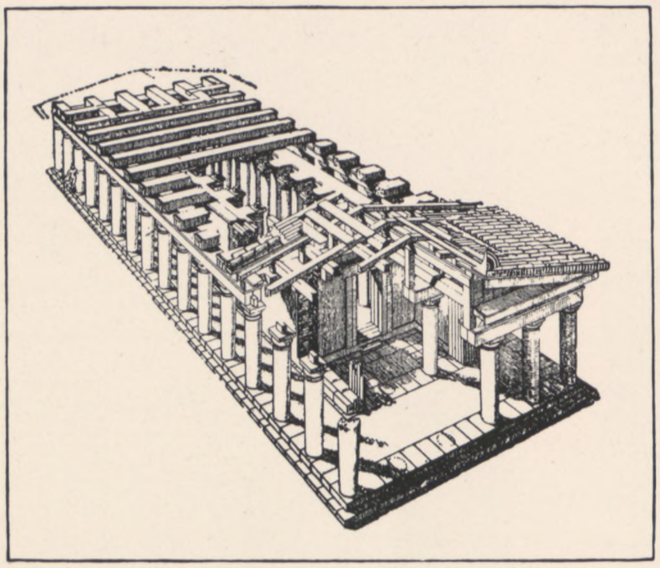


Abb. 143. Das Heraion von Olympia.
Rekonstruktion von Bühlmann. Nach Münchener Jahrbuch für bildende Kunst, XII, 1921/22, Seite 169, Abb. 4.

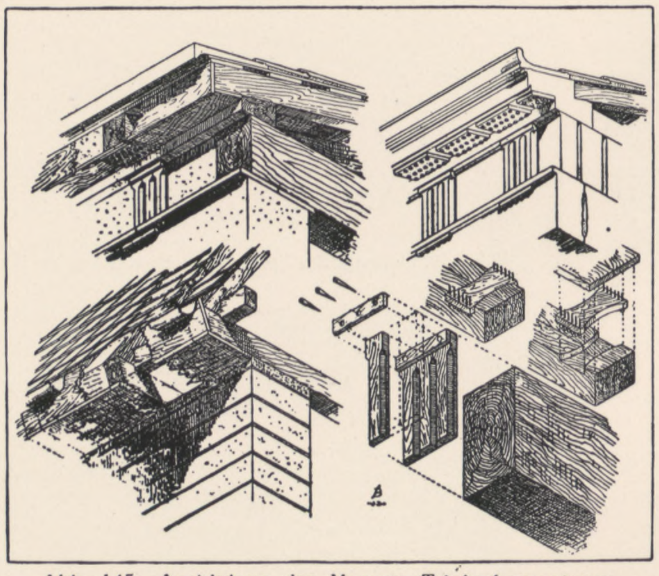


Abb. 145. Ausbildung des Metopen-Triglyphensystems.
Nach Münchener Jahrbuch f. bildende Kunst, XII, 1921/22, Seite 168, Abb. 3 (Bühlmann).

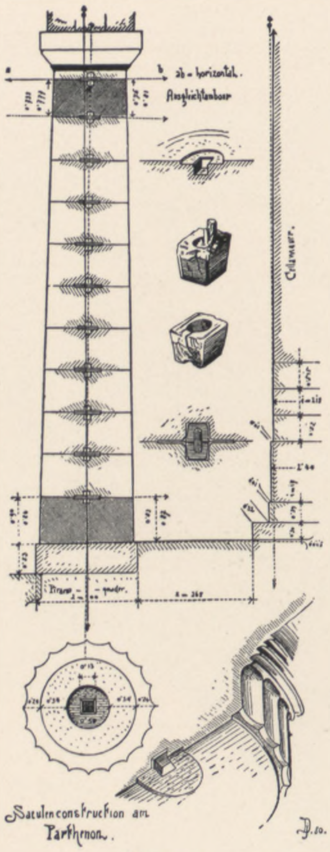


Abb. 144.
Säulenkonstruktion am Parthenon.
Nach Durm, Die Baukunst der Griechen, Seite 149, Abb. 122.

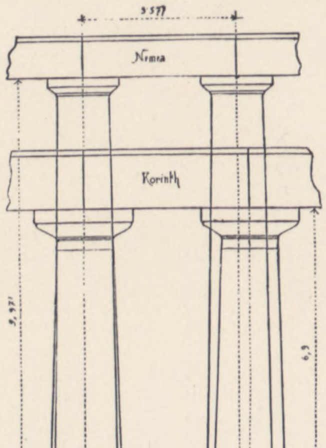


Abb. 146.

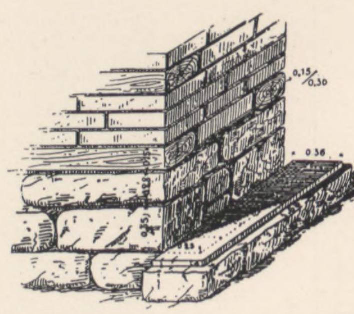


Abb. 147. Antenbasis und Mauersockel vom Megaron II A in Troja.
Nach Doerpfeld, Troja und Ilion, I, S. 87, Abb. 27.

Abb. 146. Säulenverhältnisse der dorischen Ordnung.
Nach Durm, Die Baukunst der Griechen, Abb. 220.

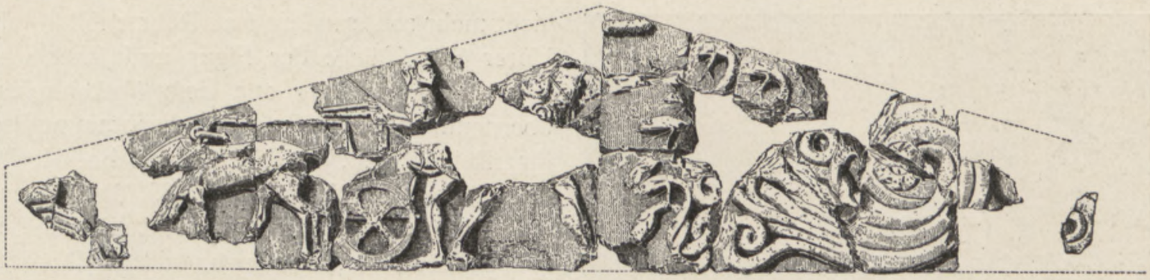


Abb. 118. Herakles und Hydra. Giebel. Kalkstein. Athen, Akropolismuseum. Breite 4,01 m.
Nach Ephem. Arch. 1884, Taf. 7.

heit der Figur, wie sie, für uns einstweilen nicht faßbar, im V. Jahrhundert mit langer Nachwirkung in Mittelalter und Renaissance auftauchen, wurzeln schon im ältesten Stadium dieser Kunst. An der Außenfassade des Olympiaions von Akragas (Abb. 82) manifestieren die Atlantenriesen von 7½ m Höhe „tektonisch" das tragende Prinzip. Von den 28 Steinschichten, aus denen die Wand in der Rekonstruktion aufgebaut ist, gehört die Hälfte je dem Sockel, je dem Gesimse mit der Figur. Für diese selbst bleiben 12, in die der Atlant aufgeteilt ist, so daß seine Beine bis zum Glied genau 6 Quaderlagen erhalten und ebenso viele der Oberkörper. Da aber, wie nachher S. 120 zu zeigen, alle Einzelmaße des Tempels auf einer seinem Entwurf zugrunde liegenden proportionalen Rechnung beruhen, strahlt diese gleichsam bis in die Fingerspitzen der tektonischen Figur aus. Natürlich ist eine solche kasuistische Regel des hohen Stils erst langsam gewonnen worden. Aber die Idee des proportionalen Gleichgewichts beherrscht schon die geometrischen Gefäße wie Abb. 62/63, 68/69 und 90.

So ist die geometrische Kunst nichts weniger als ein naiver Stil. Mag die Stärke der sie mitbildenden Komponente des vorausgehenden kretisch-mykenischen Stils auch noch eine Zeitlang schwer bestimmbar bleiben: sehr frühe dringt in ihn eine zweite ein, die wir an den Abb. 62 und 85—87 aufsuchen.

Der Stil primitiver Erzählungskunst ist nämlich, wie wir schon Bd. I S. 12, 123 dargelegt haben, analog der Kinderkunst die fortlaufende Reihe. Diese hat die geometrische Kunst schon



Abb. 119. Der Tempel C von Selinunt. Phantasiereiche Rekonstruktion.
Nach Hulot-Fougères, Selinonte.



Abb. 120. Akroter des Ostgiebels vom Tempel der Aphaia in Aigina. Wiederherstellung.
Nach Furtwängler, Aegina, Taf. 107.

nicht mehr roh, sondern im „Rahmenbild" mit klarer Standfläche der Figur und ihrer isokephalen Anordnung aus dem Mykenischen übernommen (Abb. 57, 61). Daher stammt also ihr „Reihenbild", die Trauernden Abb. 64, die marschierenden Krieger Abb. 65, die Wagenauffahrt Abb. 67B. Zu ihrem tektonischen Begriff gehört das „Figurenband" der Dekoration, die sitzende Trauerversammlung Abb. 64, die Ruderknechte Abb. 67A, die Tänzer Abb. 68A, 69A, 85, Odysseus und seine Gefährten Abb. 89. Zugleich ist das Figurenband, das sich in seiner abstrakten Strenge gänzlich vom Ägyptischen (Bd. I Abb. 32ff.) unterscheidet, die gegebene Form für eine reine Flächenkunst und die sinnfälligste Ausdrucksweise klarer Achsen. Nun tritt aber an einer ganz bestimmten Stelle ein entgegengesetztes Prinzip auf. Die Kentaurenzüge und die Tänzer auf dem Goldblech aus einem boeotischen Grabe Abb. 85, das offenbar ein Totendiadem war, werden im unteren Streifen links, wo Hakenkreuz und Pfeilornament eine Figur betonen, auffällig unterbrochen. Denn hier steht plötzlich ein Mann nicht mehr in der Reihe, sondern zwischen seinem Pferd und dem Berittenen, der auf ihn zukommt „wappenartig", und hinter ihm in dem Hauptzug entgegengesetzter Richtung zwei Reiter. Zwei Züge begegnen sich also und die wappenartige Figur stellt den fruchtbaren Moment einer dramatischen Handlung dar.

Auch in dem Goldblech gleichen Stils und gleicher Verwendung Abb. 86 stehen wappenartig zwei Männer in einer Reihenerzählung nebeneinander, und in dem dritten Beispiel Abb. 87 A sind vier Reihenmädchen, die attischen Kinder, die der Ermordung des Minotauros durch Theseus unter dem Beistand der Ariadne zusehen, durch die verschiedene Kopfwendung in zwei Hälften wappenartig geteilt. Wenn wir Abb. 87 D den zwei Löwen beherrschenden Helden und Abb. 62 A, die dem Löwentor von Mykene (Abb. 18) verwandten Wappenlöwen betrachten und uns an die Ausführungen Bd. I S. 220, 268, Bd. II S. 39 erinnern, so haben wir die Herkunft dieses neuen Prinzips nicht erst lange zu erweisen. Eine neue Welle orientalischen Einflusses ergießt sich über die griechische Kunst, wir wissen nicht genau von welchem Zentrum her, wahrscheinlich von mehreren aus. Diesmal nicht als Erstarrung wie im Spätmykenischen, sondern als Befruchtung.

Diese neue Rezeption wäre nicht möglich gewesen, wenn ihr nicht eine bestimmte Stilabsicht im Griechischen selber entgegengekommen wäre. Die geometrische Totenklage Abb. 64 ist ja schon als eine Art Wappenbild so angelegt, daß neben der Mitte seitwärts sich je vier

Figuren antithetisch entsprechen. Wahrscheinlich waren auf dem Stück Abb. 65 um die Ornamenträder gleiche Haufen Gefallener geschichtet mit dem Wechsel ihrer Lagerichtung, und auch das Schulterbild Abb. 66 hat ein Zentrum und zwei gleiche Seiten. Der orientalisierende Stil wird vom Geometrischen so begierig aufgenommen zur Verstärkung seines eigenen tektonischen Willens.

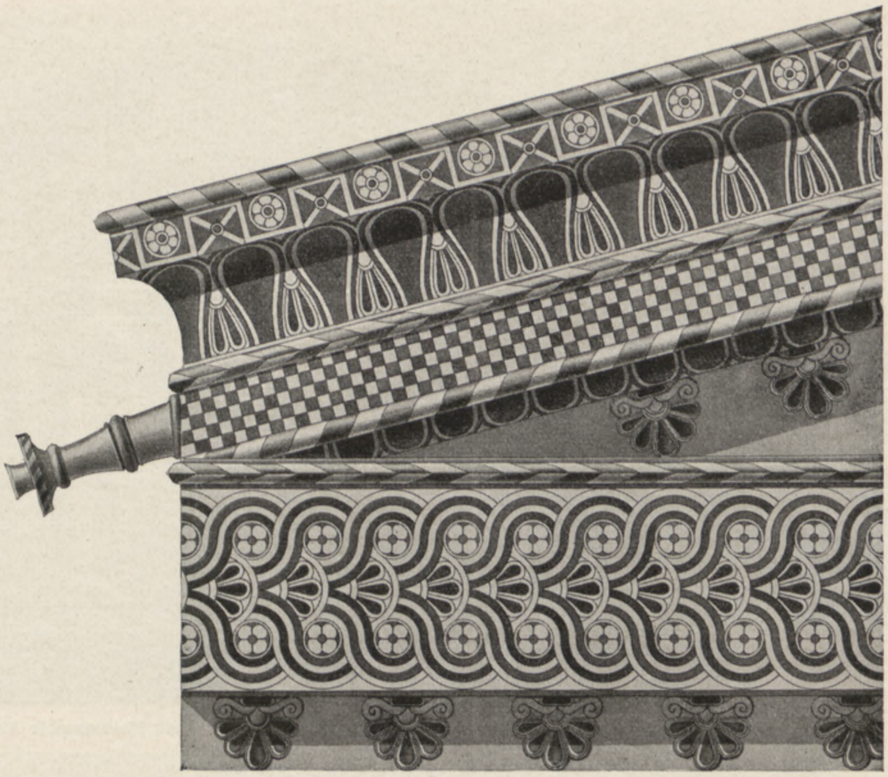


Abb. 121. Bemalte Giebelverkleidung in Terrakotta von einem Tempel im Athenaion von Syrakus (Orsi).
Nach Monumenti antichi Accademia Lincei 1919, XXV, Taf. XXI.

Daraus erwächst die neue dramatische Bildkomposition, deren Vorahnung wir schon im Mykenischen (S. 56) kennen gelernt haben. Das Bedürfnis nach ihr geht nicht von der bildenden Kunst, sondern von der religiösen Poesie aus, deren unermeßliche Welt von Kämpfen und Abenteuern von Göttern und Helden, von Dämonen und Fabelwesen die Kunst spät anfängt im Bild zu gestalten. Wessen sie bedurfte, der Vorbilder für die Darstellung von aus menschlicher und tierischer Form gemischten Wesen, der großen Herrschaftssymbole von Löwe und Adler, von märchenhaft beweglichen Flügeldämonen und tiergewaltigen Göttinnen, das bot ihr reichlich das vorderasiatische Nachbarland, an dessen Saum die Griechen ihre Kolonien gründeten. Aus dem Einflußbereich des jünger Assyrischen und Persischen stammen also die Vorbilder der Flügellöwen, Sphingen, Panther und Stiere (Abb. 62, 92), der „Minotauros“ Abb. 74 C, der Greif und der Vogelmensch auf den großen Bronzekesseln (Abb. 75) und schließlich das neue vegetabilische Motiv

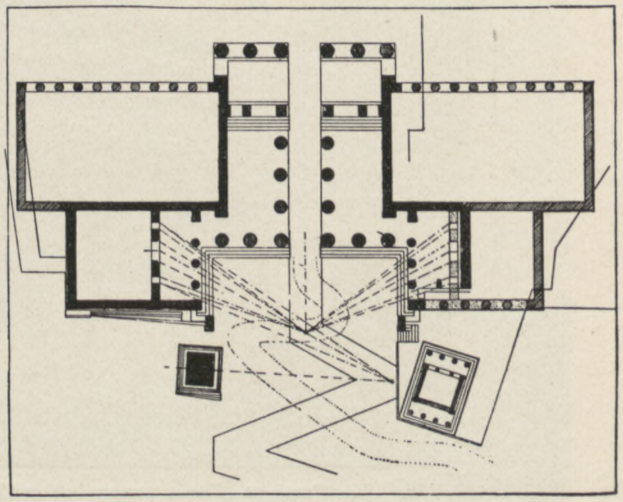


Abb. 122. Die Propyläen der Akropolis von Athen. Ergänzter Grundplan. Nach G. W. Elderkin, Problems in Periclean Buildings.



Abb. 123. Archaischer Hexastylos in Paestum. Nach Photographie Alinari 11 328.



Abb. 124. Paestum. Der sogenannte Poseidontempel und die sogenannte Basilika.
Aufnahme des Archivio fotograf. nazionale.



Abb. 125. Sog. Kastortempel in Girgenti.
Nach Aufnahme des Archivio fotogr. nazionale.



Abb. 126. Der sogenannte Tempel der Concordia in Girgenti.
Nach Aufnahme des Archivio fotogr. nazionale.



Abb. 127. Der Parthenon auf der Akropolis von Athen. Nach Phot.

von Lotos und Palmette, das, nachdem es aus dem Ägyptischen von Assyrien übernommen und im Syrischen Mischgebiet umgebildet wurde, nun im Griechischen mehr als zwei Jahrhunderte lang die reiche Dialektik seines Formgedankens entfalten wird (Abb. 68, 88, 90 D, 91 A, 92, 109, 112, 132, S. 129). Diese Wirkung des Orients beruhte gewiß nicht nur auf der Überlegenheit seiner in der Kontinuität von ein paar Jahrtausenden ausgebildeten Bildwelt über die geometrisch verarmte Griechische, sondern auf dem Reichtum seiner geschlossenen Gesamtkultur im Vergleich mit dem dürftigen Agrarleben, dem die Griechen nun eben in der entscheidenden Wende der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts durch Handel und Schiffahrt entwachsen, wo sie also nicht nur ihr Alphabet dem Phönikischen entleihen, sondern gewiß auch die Anfänge ihrer Wissenschaft, Geometrie, Geographie, Gestirnkunde und Technik der Nähe Vorderasiens verdanken und die Formen seines üppigen Daseins in das Ihrige übernehmen. Nur sind sie schon so männlich gereift, daß sie nirgends bloß kopieren, sondern immer zugleich umbilden, die fremde Welt gänzlich in ihren Lebensrhythmus übersetzen, so wie in Hebbels Gyges (I, 5ff.) Kandaules sagt:

> Auch wird nicht leicht was auf der Welt gefunden,
> Das Ihr nicht gleich verbessert: wärs auch nur
> Der Kranz, den Ihr hinzufügt, einerlei,
> Ihr drückt ihn d'rauf und habt das Ding gemacht!

Denn das Entscheidende bleibt doch die Aktivität ihres Menschentums, das sich im Mykenischen zuerst geoffenbart hatte (S. 56ff.). Ihr Leben gruppiert sich um keinen orientalischen Despoten und keinen ägyptischen Pharao, sondern es ist das freier, adeliger Menschen, das sich in Krieg, Jagd, Abenteuer und Herrenschicksal genießt. Daher rückt in das Reihenbild und in die antithetische Komposition als neuer Faktor die geschlossene Figurenszene ein. Auch sie hat ihre Vorgänger nicht im Ägyptischen, das den Gutsherrn oder den König isoliert, nicht im Orientalischen mit der unbeweglichen Würde seiner Herrscher und Götter, sondern wieder nur im Kretisch-Mykenischen (Abb. 45, 46, 53 A—C). Nur erhält die Gruppe jetzt bei aller Unbeholfenheit des Stils oder gerade durch sie eine neue Schärfe des dramatischen Ausdrucks. Auch die bestimmte Präzision der griechischen Gebärdensprache, auf der noch die Gewalt mittelalterlicher Bilder beruht, wurzelt in diesem ersten Stil. Gleichwie die Helden des homerischen Epos sich von jeder anderen archaischen Poesie durch die Fähigkeit zu reden unterscheiden, so unterscheidet sich diese älteste griechische Kunst von jeder anderen alten durch die funktionelle Ausdrucksfähigkeit der Figur. In den geometrischen Schlachtenbildern Abb. 65/66 bewegen sich die Körper früher als sie selber sind. Da sind nicht nur die Gefallenen in wenigstens vier verschiedenen Bewegungsmotiven dargestellt, sondern auch die Zweikampfszenen werden immer neu variiert. Und mit der gleichen einfachen Eindringlichkeit, auf der in Abb. 64 durch drei Striche die Haltung Klagender dargestellt ist, wird in Abb. 67 A eine Entführung präzisiert; Theseus, der die Ariadne, oder Paris, der Helena auf sein Schiff nimmt. Vom Ägyptischen kann man sagen: „Am Anfang war der Körper," vom Orientalischen: „Am Anfang war das Symbol." Im Griechischen aber war gewiß am Anfang die Tat. Das ist das zugleich Kindliche, zugleich männliche Erwachen des Genius seiner Kunst. Denn nun ist es nur ein Schritt, daß in scheinbar gänzlich unzulänglicher Darstellung komplizierte Mythen ihre erste Ausprägung finden, das Hydraabenteuer von Herakles mit seinem Gehilfen Jolaos, wo der feindliche Taschenkrebs opponiert, der ebenso antithetisch angeordnete Zweikampf zweier Helden auf den boeotisch geometrischen Fibeln Abb. 77/78 und der Dreifußstreit von Apollo und Herakles auf dem boeotischen Eimer Abb. 71. Und wie wir die geometrische Darstellung eines religiösen Chortanzes

von Jünglingen und Mädchen in Abb. 68 A neben die jüngeren und entwickelteren Schilderungen von Abb. 69 A und 70, den Dreifußstreit neben den Schatzhausgiebel Abb. 79 und die Bilder großer Vasenmaler Abb. 72/73 setzen, um die Kontinuität der im Geometrischen zuerst gefundenen Fassung zu zeigen, so ist auch das Herakles-Hydrabild die Inkunabel, von der sich die weitere Darstellung des kleinen Giebelreliefs von der Akropolis Abb. 118 ableitet.

Aber mit den beiden Giebelbildern sind wir schon zu einer neuen Wendung des tektonischen Stils gelangt, auf die wir auch mit den Abb. 86, 87, 88, 93—95 stoßen.

Auf jenem zweiten Goldblechdiadem nämlich, das nur wenig jünger ist, als das erste Abb. 85, ist das ursprüngliche Reihenbild, das ebenso wie jenes aus Formen gehämmerte Züge von Kentauren und Tänzern enthält, eigentümlich durch gitterartige Ornamente in Abschnitte eingeteilt, so daß in der Mitte eine Gruppe zweier Tänzer und daneben eine Kampfszene, in der eine reitende Figur von einem Krieger mit der Lanze erlegt wird, stehen. Ebenso sind die Goldreliefs Abb. 87 A—C deutlich aus Reihenbildern kristallisiert. Die Mädchen A sind Auszug aus einem ursprünglich viel größeren Chor des Minotaurosabenteuers, und auch die Heldenausfahrt C hat Sinn nur in einer Reihe wie etwa Abb. 67 B. Welches ist das kristallisierende Prinzip? Die Frage wird noch brennender, wenn wir die Gruppe der gestanzten Bronzereliefs Abb. 93—95 betrachten, die etwa in das Jahrzehnt 570—560 fallen und nach Ausweis des in Abb. 93 verwendeten Alphabets argivischen Ursprungs sind. Ob als Beschläge wie Abb. 93 und 95 oder als Spiegelgriff wie Abb. 94 verwendet, jedesmal ist die Komposition in ein Quadrat oder Rechteck eingezwängt, in Abb. 93 oben der gefesselt hockende Prometheus, auf den der Adler zufliegt um ihn aufs Neue zu zerfleischen, daneben eine laufende Gorgo. Unter Prometheus Herakles, der mit der Keule den Geras, den abscheulichen Dämon des Alters erschlägt, daneben der gleiche dorische Held im Ringen mit dem fischgeschwänzten zukunftsweisen Alten des Meeres, der sich der quälenden Umklammerung durch immer neue Verwandlung gleich seinem Element zu entziehen sucht. Schließlich die Hauptstücke, Kassandra den Schutz des Asyls bei dem Tempelbild der Athena Promachos suchend und von Ajas erschlagen (Abb. 95) und die Auslösung der Leiche des Hektor durch den alten Priamos (Abb. 94). In diesem Musterbeispiel älterer archaischer Komposition ist ihr Prinzip am reinsten zu fassen. Vier Figuren, jede in dem prägnantesten Ausdruck ihrer Rolle in der epischen Erzählung. Links Achilles, spröde, durch die aufgestützte Lanze als Held und Sieger, durch die vorgehaltene Rechte aber, die Empfang und Gastrecht auch dem königlichen Gegner nicht verweigert, als Edelmann charakterisiert, rechts der Herold mit dem Amtszeichen und der laut sprechenden Gebärde des erhobenen Armes, auf dem Boden rücklings die starre Leiche Hektors und in der Mitte als lebendigste Figur der greise Vater, von Alter und Schmerz gebeugt, auf den Stock gestützt und mit flehendem Antlitz dem großen Helden und Widersacher die Wange streichelnd, als liebte und bewunderte ihn auch er. Nur vier steife Figuren, aber welch ein Ausdruck von Schicksal und Empfindung. So ist ja auch Prometheus in allem Elend durch die knappe Fassung gezeigt, der feige fratzenhafte Altersdämon, der ohnmächtig stöhnende Meergreis und die unseelige Seherin. Jedesmal ist der dramatische Höhepunkt der mythischen Episode getroffen. Daß die heroische menschliche Figur allein als Träger des Geschehens herausdestilliert wurde ohne alles Beiwerk, Landschaft oder Innenraum, das eben war die Leistung der geometrischen Kunst, und man hat etwa nur in Abb. 86 das mitgetroffene Pferd mit seinem erhobenen linken Vorderfuß und in die Höhe gerichteten Kopf zu betrachten, um zu gewahren, welch vorwärts treibendes Leben schon im spätgeometrischen Stil pulsierte. Die Auflösung aber der alten Reihensysteme vollzieht sich unter der Einwirkung der abstrakten Formulierungen des orientalischen Stils, und so ist auch das Priamosbild antithetisch-

zentral komponiert. Das Epos lieferte die zu illustrierenden handlungerfüllten Stoffe. Indes, die Zusammendrängung in diese komprimierten völlig mit handelnder Figur gefüllten Gevierte kann sich nur unter dem Diktat einer höheren Gewalt vollzogen haben, dem mittlerweile entstandenen Metopenbild des dorischen Tempels, an den schon die Triglyphenähnlichen Rahmenornamente der Bronzebleche Abb. 93 erinnern.

Diese Bilder haben nur in der gedrängten Ausdrucksgewalt romanischer Reliefs ihre Parallele. In der Geschichte der griechischen Konzeption spielen sie eine ähnliche Rolle wie die dramatischen Umgestaltungen der älteren Tradition durch Giotto in der italienischen. Die Unterschiede sind nur diese. Die griechische Bildgestaltung fängt ganz neu an, während die romanische und gotische je eine viel ältere spätantike voraus hat und umdichtet. Und während im Romanischen und noch stärker im Gotischen sich Architektur und Bild langsam und immer stärker auseinander leben, bilden sie im Griechischen eine Einheit. Die eigentliche und höchste Tektonisierung des griechischen Bildes geschieht durch die Architektur. Sie haben wir jetzt aufzusuchen.

Anmerkungen.

S. 80. Zur Siegerliste von Olympia A. Brinckmann, Rhein. Museum 70, 1915 S. 622. (Richtiger als im Text: Beloch, Hermes 64, 1929, 192ff.)

S. 87. H. Brunn, Über tektonischen Stil in griechischer Malerei und Plastik I, Sitzungsber. Bayer. Akad. 1883 S. 99, II, Sitzungsber. Bayer. Akad. 1884, S. 120. Kleine Schriften II S. 99ff.

S. 90. Naturformen des primitiven Denkens: H. Usener, Mythologie, Archiv f. Religionswiss. VII 1904, S. 6ff.

S. 98. Die olympischen Dreifüße A. Furtwängler in der grundlegenden Behandlung, Die Bronzefunde aus Olympia und deren kunstgeschichtliche Bedeutung, Abhandl. der Berliner Akademie 1879, S. 10, Kleine Schriften I, S. 344ff., Schwendemann, Archäol. Jahrb. XXXVI 1921, S. 120ff., G. Karo, Athen. Mitt. XLV 1920, S. 137f.

S. 99. Geometrischer Stil E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen I, S. 58ff. B. Schweitzer, Athen. Mitt. XLIII 1918, S. 78ff. Disposition. Das Geometrische als plastischer Stil. B. Schweitzer a. a. O., S. 115ff.

S. 105. Atlanten von Akragas. Die von Koldewey-Puchstein, Griechische Tempel Unteritaliens und Siziliens I, S. 160, angenommene Anordnung der Atlanten an der Außenseite haben noch nicht veröffentlichte Untersuchungen P. Marconis bestätigt. Die in Abb. 82 gezeichnete Höhe der Säulen, also auch die Anzahl der Quaderschichten und das Verhältnis zwischen unterem Wandteil und Atlant ist bisher noch nicht gesicherte Annahme. Die tektonisch-proportionale Fixierung der Atlanten aber ist gesichert. Marconi, Bull. d'Arte 1926, S. 33ff.

Proportionales Gleichgewicht in der Keramik: L. D. Caskey, Geometry of Greek Vases.

S. 106. Wappenprinzip in der Reihenerzählung und Metopenstil: L. Curtius, in Festschrift f. Paul Arndt, S. 43f.

S. 107. Greif. Unmittelbares assyrisches Vorbild: Hall, La sculpture Babylonienne et Assyrienne au Brit. Mus. Taf. LIX. Vogelmensch aus dem Orientalischen. Zuletzt G. Karo a. a. O., S. 140, Herzfeld, Janus I, S. 155.

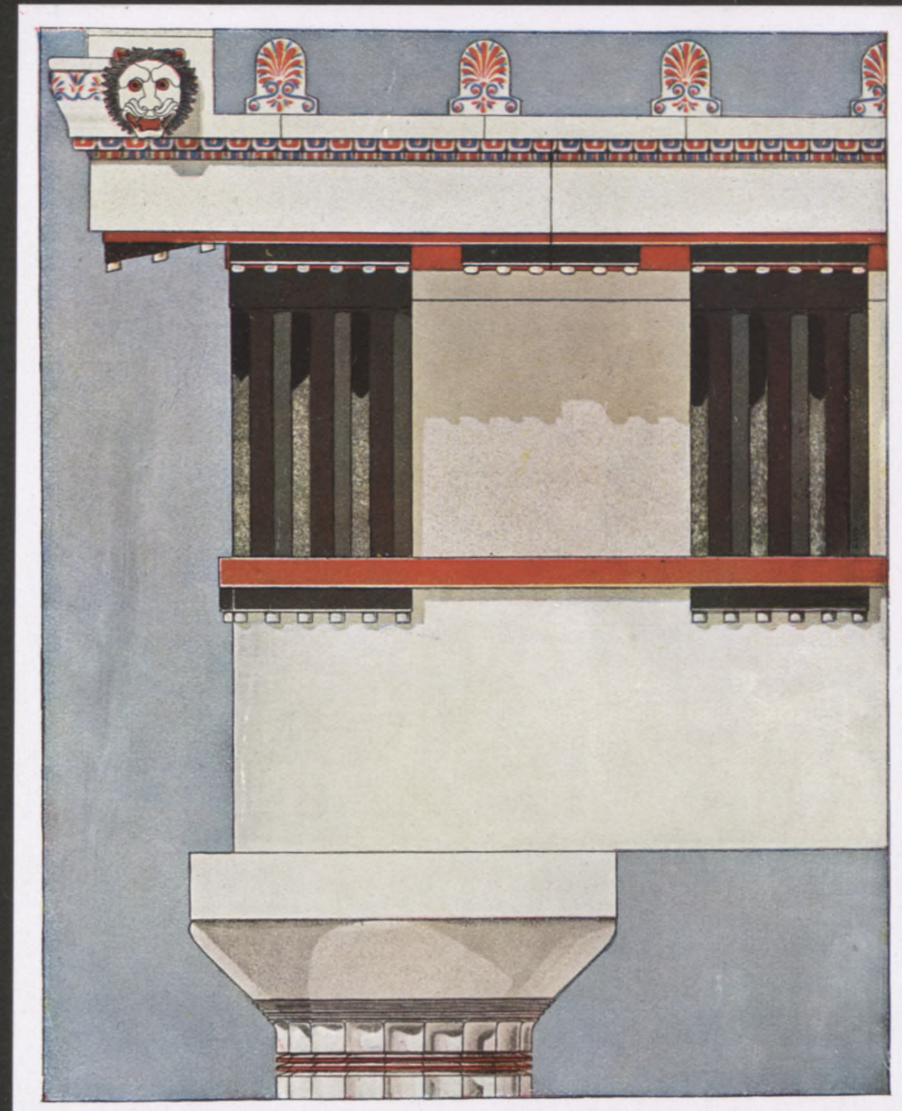
S. 110. Lotos und Palmette. Immer noch grundlegend das wunderschöne Buch von A. Riegl, Stilfragen. Wirkung des Orients. F. Poulsen, Der Orient und die frühgriechische Kunst. G. Karo, a. a. O. S. 106ff. G. Rodenwaldt, Athen. Mitt. XLVI 1921, S. 34, Anm. 34. Val. Müller, ebenda S. 36ff.

Boeotisch geometrische Fibeln: E. Reisinger, Archäolog. Jahrb. XXXI 1916, S. 288. T. Campanile, Boll. d'Arte III, Ser. II 1923/24, S. 460/61. Blinkenberg, Fibules Grecques, Danske Videnskabernes Selskab, hist. fil. Medd. 1926, S. 182ff. Dazu gehört auch die gravierte Scheibe aus Tegea, Dugas in Bull. corr. hell. XLV 1921, S. 384, deren orientalisierende Darstellung V. Müller, Archäol. Anz. 1922, Sp. 14ff. vortrefflich erläutert.

S. 111. Argivische Bronzereliefs. Zuletzt M. Gervasio, Bronzi arcaici e ceramica geometrica nel Museo di Bari, S. 159ff. Perdrizet, Fouilles de Delphes V. Texte, S. 123f. Massow-Studniczka, Athen. Mitteil. XLI 1916, 106ff.



Farbige Wiederherstellung des alten, dem erhaltenen vorhergehenden Tempels der Aphaia auf Aegina durch R. Fiechter.



Farbige Wiederherstellung des Tempels der Aphaia auf Aegina durch R. Fiechter.

Nach Furtwängler, Aegina Tafel 61.

C. Der griechische Tempel. Ihn haben wir schon in dem Abschnitt, Die griechische Landschaft S. 19f. als Seele und Beseelung von Burg und Stadt, Felsufer und Berghain kennen gelernt, als geschlossenen Körper, aber auch zugleich als rhythmisches, farbiges von Luft und Licht umflossenes und ihnen vermähltes Gebilde. Er ist der Ausdruck der religiösen Geformtheit des privaten und des staatlichen Lebens griechischer Menschen, wo immer sie Heimat haben oder neue gründen, Zusammenfassung aller Lebenskräfte von Individuum, Familie, Sippe und Geschlecht, staatlichem und beruflichem Verband und Klasse. Von ihm und seiner gesetzgebenden Gottheit geht aller Wille des Stadtstaates aus, zu ihm kehren Kriegszüge, Handelsfahrten und Wettkampfreisen in Opfern, dargebrachtem Zehnten und Weihegaben zurück. Er formt die älteste griechische Erziehung. Denn um seine Feste in Chorliedern und Tänzen zu feiern, müssen Söhne und Töchter der seinen Kult wahrenden Geschlechter Schrift und Dichtung, Musik und rhythmische Bewegung lernen. In seinem Bezirk, an seinen Mauern stehen die Kopien der Gesetze und Volksbeschlüsse, sein Hintergemach birgt den Staatsschatz, auf seiner Flur werden die athletischen Wettkämpfe und Wagenrennen ausgefochten, zu seinen Göttertagen dichten die Dichter, und Tragödie, Komödie und Satyrspiel sind nur erweiterte heilige Handlung in seinem Schatten. Nur das Tote, die Auflösung des Lebens und seine Befleckung sind aus seinem Bezirk verbannt und erhalten ihren eigenen Bereich zugewiesen, draußen vor den Toren der Stadt, wo Tempel chthonischer Götter und Heroen ihre besonderen Formen ausbilden. So ist also der griechische Tempel aus seiner sozialen Rolle heraus steingewordene Verdichtung von Leben, wie weder der ägyptische Totentempel und das Haus der vorderasiatischen Astralgottheit noch auch die christliche Kirche. In dieser ist das Leben der Kulturmenschheit schon gespalten, und sie umfaßt nur seinen metaphysischen Teil, in jenen hat das Leben sich selbst noch nicht gefunden. Auf dieser vom Beschauer unbewußt empfundenen unerhörten Konzentration von Lebensenergie beruht die erschütternde Wirkung der erhaltenen klassischen griechischen Tempel.

Zum Tempel gehört zuerst sein heiliger, rechtlich abgegrenzter und irgendwie, nicht immer, durch eine monumentale Mauer von der profanen Welt sichtbar geschiedener Bezirk. Oder, richtiger, der Tempel gehört zum Bezirk, denn dieser, der Gottheit gehöriger Raum, in dem sie wohnt und wirkt, aufsuchbar und in Gebet und Opfer faßbar, ist ideell die ältere Einrichtung, die sich nicht überall in Tempel und Kultbild, oft im Altar allein (Abb. 110), im Kultbild ohne Tempel, weitergebildet hat. Wir benützen für unsere Darstellung des Systems den um 510 erbauten Aphaiatempel von Aegina (Abb. 1,135—140), weil dieser ein zugleich edles und reiches, zugleich einfach klassisches Beispiel darstellt und beinahe der einzige erhaltene griechische Tempelbau ist, der genau untersucht und veröffentlicht ist. Zu dem Peribolos gehört in den monumentalen Fällen ein Propylon (Abb. 135), dessen durch eine Säulenhalle aus der Ein- und Ausgangsseite geschützte und geschmückte Türe geschichtlich zurück zur Anlage von Tiryns (Abb. 10), vorwärts zu den Propyläen der Akropolis (Abb. 122) weist. Dann ist der Altar an der Ostseite Kernstück und Mittelpunkt der Anlage und der religiösen Handlung, mit dem Tempel selbst ins Monumentale gesteigert, in seine Achse einbezogen und durch gepflasterten Weg und Rampe mit ihm verbunden. Nicht überall ist die Anlage so klar und einfach, wie hier. Den unzähligen, jeweils durch die geschichtliche Entwicklung des Heiligtums oder die Besonderheit seiner Kulte bedingter Abweichungen von der in Aegina sich darstellenden Norm können wir hier nicht nachgehen. Der Platz um den Tempel füllt sich nun im Laufe der Zeit je nach Schicksal und Bedeutung des Kults mit weiteren Tempeln und Weihegeschenken auf niederen und hohen Basen (Abb. 119), Dreifüßen aus Bronze oder gar Gold, Gruppen



Abb. 183. Oberteil eines Weihrauchständers aus Megiddo.
Nach Archäol. Anzeiger 1907 (Sp. 300, Abb. 18).

mythischer Helden, Götterfiguren des verschiedensten Formates bis zum Koloß (Abb. 115, 238, 267), Sphingen, Gruppen von Tänzerinnen (Abb. 9), Siegerstatuen in Marmor oder Bronze, Waffenläufern, Ringergruppen, Faustkämpfern, sich bekränzenden oder sich schabenden Athleten (Abb. 314), Pferden, Reitern, Viergespannen mit Merkwürdig- und Denkwürdigkeiten aller Art als dem Spiegel der Schicksale von Einzelpersonen, Königen und Tyrannen, bis schließlich an den großen Heiligtümern von Delphi und Olympia die einzelnen Stadtstaaten ihre eigenen Schatzhäuser (Abb. 19, 117) zur Berge ihrer dem Gott dargebrachten Gaben erbauen. Keine Phantasie kann das Bild eines großen griechischen Tempelplatzes mit der buntglänzenden Fülle seiner Anatheme (Abb. 119) wieder herstellen, das etwa in der Art noch unversehrter japanischer oder chinesischer Tempel zu denken ist. Um den griechischen Tempel zu verstehen, müssen wir ihn der Ruineneinsamkeit, in der wir ihn heute in Paestum oder Girgenti erleben, entreißen und wieder hineinstellen in das heiße Leben, das ihn umflutet und in ihm kulminiert.

Denn nun erhebt er sich, der dorische Bau, den wir zuerst betrachten, auf einem Unterbau hoher Stufen, deren Zahl im älteren Stil zwischen einer bis zu sechsen schwankt, im Kanonischen regelmäßig drei beträgt, und in die an der Eingangs-Ostfront meistens zur leichteren Überwindung Treppen eingebaut sind. Durch dieses Krepidoma, das dem ägyptischen und vorderasiatischen Tempel fehlt, und das später auch der christlichen Kirche lange Zeit fremd ist, wird der Bau aus seiner Umgebung herausgehoben, er wird das eigentliche abgeschlossene Gotteshaus, der ideale Bau, und beginnt seine vertikale Bewegung. Gegenüber dem ägyptischen Höhlentempel und dem orientalischen Hofhaus ist er eine ins Lichte emporgehobene, frank nach vier Seiten sich öffnende kantig geschliffene Persönlichkeit, frei in den Raum gesetzter Körper, zugänglich von allen Seiten und doch sein Inneres hinter den Säulenreihen bergend, von der Erde getrennt und doch aus ihr herauswachsend und ihrer Fläche verbunden.

Aber seine eigentliche Majestät erhält der Bau erst durch die ihn umgebende Säulenhalle als Peripteros. Ja die Säule selbst, dieses königliche Gebilde des griechischen tektonischen Geistes, ist sein eigentliches Rückgrat. Denn ohne ihn ist das wirkliche Gotteshaus, der Naos oder die Cella nichts weiter als einfaches, aus der Zeit Trojas und der archaischen Paläste ererbtes Megaron, Wohnraum mit Vorhalle (Abb. 10, 13, S. 29), wie er in den kleinen Bauten des Antentempels (Abb. 79, 119) im Griechischen und Etruskischen neben den großen Peripteralbauten weiterlebt. Wenn aber, was von niemand bestritten wird, die dorische Säule sich von der mykenischen (Abb. 18) ableitet, so muß mit deren monumentaler Form auch irgendeine monumentale Architektur weitergelebt haben, ohne die sie unnötig gewesen und untergegangen wäre. Daher veranlaßt uns nichts zu der Annahme, Megaronanlage des Tempels und Peripteros seien aus der primitiven Bauweise einer vormykenischen Schicht übernommen und erst am Ende des geometrischen Stils monumental gestaltet worden, sondern wir sehen auch in der Architektur den gleichen Zusammenhang spätmykenischer Kunst, den wir in der Malerei zu erkennen glauben. Megaronanlage und Säulenvorhalle des Antenvorhauses leben also aus dem Spätmykenischen weiter. Nun scheint sich auch der Zeitpunkt annähernd bestimmen zu



Abb. 184. Blick durch die erhaltenen Säulen des nichtvollendeten Tempels von Sardes.
Nach Sardes II, Architecture Part 1, S. 42, Abb. 36.

lassen, in dem der ältere Megarontempel zum Ringhallentempel wird. Dem Heraion von Olympia nämlich, das wir als eines der archaischen Beispiele dem Tempel von Aegina gegenüberstellen (Abb. 128,143), und dessen ursprüngliche Holznatur wir durch die Beschreibung des Pausanias erschließen können, gehen nämlich, wie neue Grabungen gelehrt haben, zwei ältere Tempel an der gleichen Stelle voraus. Der älteste von diesen, also das erste Heraeon in Olympia, ist durch die unter seinem Estrich gefundene Bronzefigur (Abb. 113) in das Ende des VII. Jahrhunderts v. Chr. datiert. Dieser älteste Bau besitzt noch keine Ringhalle, während der bald darauf folgende zweite Tempel mit ihr ausgestattet ist. Da sich nun in Thermos in Aetolien ein gleiches Grabungsresultat ergeben hat, und auch hier unter dem dritten Bau mit den berühmten korinthischen Metopen aus Thon (Abb. 116) ein ältester Tempel ohne Ringhalle, ein zweiter mit ihr gefunden sind, so ist die Ausbildung des dorischen Peripteraltempels in der zweiten Hälfte des VII. Jahrhunderts v. Chr. wohl sicher. Die Erfindung fällt also in die gleiche Zeit, in der sich der geometrische Stil durch die Einwirkung des Orients umformt (S. 186).

Im Mykenischen ist die Säule einfach Stütze gewesen. Holzstütze unten dünner und nach oben sich verdickend, wie ein Stuhlbein (Abb. 23) gedrechselt, mit abgesetztem Kopf und Auflageplatte. Nach dem Gesetz der vegetabilischen Allbelebung dieser Kunst erhält sie unter ägyptischem Einfluß den feinen Blattkranz am Hals. Aber daß dann Kapitell und Schaft mit Spiralbändern im Zick-zack des Teppichstils überzogen werden, ist das klarste Zeugnis der untektonischen Gesinnung des Stiles.

Die dorische Säule entsteht nun nicht etwa dadurch, daß jene „mykenische“ im Laufe des VI. Jahrhunderts unter der Zielsetzung immer prächtigerer, größerer und dauerhafterer Tempel einfach in Stein übertragen und die Kannelierung direkt oder indirekt aus dem „Protodorischen“ — Ägyptischen (Bd. I, Abb. 42, 189) übernommen wird, sondern sie wird Schöpfung aus einem Guß und aus neuem Geiste. Zuerst streift sie alles rein Technische und Dekorative in ihrem Charakter ab. Sie hatte ursprünglich ebenso wie die ägyptische Säule eine Basis, eben als alte Holzsäule, die durch eine Steinplatte vor der Feuchtigkeit der Erde geschützt werden mußte. Nun wurzelt sie im Stylobat wie ein seine Kraft aus der Erde saugender Baum. Die primitive Blattreihe, die in verschiedenen archaischen Beispielen wie eine Rüsche den Hals umschnürt, (Abb. 149, 152) wird aufgegeben und lebt nur noch in den Einkerbungen, den anuli unter und am Kapitell, fort. Und dieses selbst, dessen weitausladende ältere Kuchenform den archaischen



Abb. 185. Elfenbeinpyxis aus Mykene. Athen, Nationalmuseum. Stais. coll. Mycen. Nr. 2916. Nach Photographie des Deutschen Archäol. Instituts in Athen.

Künstler noch zur Verzierung durch Lotos-Palmettenbänder (Abb. 152) oder Flechtband lockte, strafft immer stärker seinen Echinus und verknappt seine Abacusplatte.

So wird die dorische Säule im Gegensatz zu der ägyptischen ein abstraktes Gebilde, aber eines von besonderer aktiv-elastischer Energie, spannungsreich und sich selbst genügend, überwältigend am meisten im Fragment, wie einsam große Menschen (Abb. 125). Sie schwillt im Aufwachsen wie leise unter ihrer Last stöhnend, leicht an in der zarten Kurve ihrer Entasis, aber nur um ihre Kraft in der Verdichtung der Kannelurenlinien am Halse wieder zu gewinnen, und, je jünger sie ist (Abb. 146), desto aufsteigender und schlanker, desto unnachgiebiger und heroischer ihr Haupt dem Gebälk entgegen zu stemmen. Mit einem Blick ist ihr Fühlen abzulesen. Je kontrastreicher Masse und Einziehung am Halse, Ausladung des Kapitells und Entasiskurve sich äußern, desto archaischer ist sie, je mehr sie den Widerstreit ihrer herrschenden und dienenden Funktion ausgleicht und überwindet, um ganz frei zu erscheinen, desto klassischer (Abb. 127).

Sie ist ihrer Idee nach Monolith, so wie sie im Tempel von Aegina auftritt. Wird sie aus einzelnen Trommeln errichtet, so soll sie doch wie aus einem Stein erscheinen. Die Kalksteinblöcke erhalten darum einen feinen Stucküberzug und, wer griechische Technik kennen lernen will, vertiefe sich in die Steinarbeit der Marmortrommeln mit ihren Anschlußflächen, die mit der Exaktheit moderner Maschinenteile ausgeführt sind (Abb. 144).

Säulendicke und Säulenhöhe stehen in bestimmtem Verhältnis. Am archaischen Tempel von Korinth (Abb. 146) von etwa 540 v. Chr. ist die Säule 4,06 untere Durchmesser hoch, an der sogenannten Basilika von Paestum aus gleicher Zeit ist das Verhältnis 1 : 4,5, an den Propyläen von Athen von 437 1 : 5,6, in Nemea (Abb. 146) von etwa 330 1 : 6½. Die Entwicklung ist klar. Aus seiner erdgebundenen gedrungenen Form strebt der Stil in lichte Höhe. Da aber der untere Säulendurchmesser in bestimmtem Verhältnis zum Intercolumnium steht, andererseits aber auch die Maße des Epistyls von diesem abhängig sind, bestimmt der Charakter der Säule den ganzen Bau.

Die größte Wirkung entsteht schließlich durch die Häufung der Säulen in der Reihe, wie sie dichtgedrängt und, wie gleich zu zeigen, doch durch ein Gesetz bestimmt, um die Cella stehen, jede anders vom Licht in Hell und Dunkel in den Rinnen der Kannelur modelliert, und doch alle gleich das Auge weiterleitend in der Einheit der perspektivischen Linie und des Schattenfalls.

Nun folgt die Beruhigung der erregten Kräfte, das schmucklose Epistyl, oder der Architrav, je ein Block auf zwei Säulen von Mitte zu Mitte der Abacusplatte, darüber die Triglyphen-Metopenreihe als Fries, die Takteinteilung der Horizontalen. Über ein feines Band, die Regula, greift sie mit sechs Tropfen auf das Epistyl über, zieht es in ihren Rhythmus ein, ebenso wie sie diesen an die Mutuli, die Tropfenplatte des Kranzgesimses der Korona über jeder Metope und jedem Triglyphon weitergibt. Wie die ganze dorische Architektur nur Veredelung ursprünglich einfacher technisch-konstruktiver Gedanken ist, so geht auch das Triglyphenornament mit den Tropfen an der Regula und den Hängeplatten auf primitive Holzformen zurück: Die Stirnholzfläche der auf dem Epistyl liegenden Deckenbalkenköpfe wurde zum Schutz gegen die Witterung mit drei einzelnen beiderseits gekerbten Brettchen benagelt. Die Tropfen der Regula und

der Mutuli sind nichts weiter als umstilisierte Nagelköpfe solcher Schutzbrettchen (Abb. 145). Von dem verschwundenen Holzgebälk zahlreicher älterer Tempel sind uns noch Reste seiner ursprünglichen, gegen die Einflüsse der Witterung sichernden Verkleidung von Geison und Sima durch bemalte Tonplatten erhalten (Abb. 121, 166).

In Aegina ist das über dem Triglyphen-Metopenfries vorkragende Geison an den Langseiten und in den Schenkeln des Giebeldreiecks mit einem feinen dorischen Kyma verziert. Ein gleiches, derberes folgt innen an der Giebelwand. Auf das Geison folgt die Sima, die Dachrinne mit der Reihe der Stirnziegel und den wasserspeienden Löwenköpfen. Zuletzt sprüht die ganze vertikale Bewegung noch über den Giebelmitten, an den Ecken und über dem Dachfirst in Akroterien aus (Abb. 120). Die Hauptpunkte des Körpers müssen noch einmal für das Auge gesichert werden.

Das in drei Räume, Cella, Vor- und Hinterhalle, eingeteilte eigentliche Haus ist in Aegina nochmals durch zwei kleine Stufen über den Stylobat emporgehoben (Abb. 140). Es ist ein selbständiger, in das Peristyl eingeschachtelter Tempel mit seinen als Abschlüsse in dorischen Anten gebildeten Ecken, je zwei dorischen Säulen an Stirn- und Rückseite und dem Metopen-Triglyphenfries darüber. Die Cellawand besteht aus einer unteren Reihe aufrecht stehender Platten, den Orthostaten, die nichts anderes sind, als Umbildung des alten zur Sicherung der Lehmziegel gegen die Erdfeuchtigkeit notwendigen Steinsockels trojanischer Zeit (Abb. 147). Auf diese folgten in regelmäßiger „isodomer“ Schichtung von „Läufern“ und „Bindern“ die Reihen der Marmorziegel, Plinthoi, auch sie verfeinerte monumentale Umbildung uralter Bestandteile primitiver Architektur, der an der Sonne getrockneten ungebrannten Lehmziegel, wie noch im Heraion von Olympia.

Aus dem Pronaos gelangt man über eine neue Stufe in das eigentliche Heiligtum, durch die riesige in Säulenhöhe sich öffnende Türe, der einzigen Beleuchtungsquelle des Innenraumes. In Aegina ist dieser durch zwei Kolonnaden von je 5 Säulen in drei Schiffe geteilt, ein breites mittleres und zwei schmale seitliche. Schon aus dieser gangartigen Kümmerlichkeit der Seitenschiffe ist zu ersehen, daß diese nicht etwa wie die Schiffeinteilung romanischer und gotischer Dome Teile einer großen als solcher beabsichtigten Komposition des Innenraums sind, sondern sie sind nur Hilfsmittel zur Überwindung der großen, mit den wachsenden Ausmaßen der Tempel gegebenen Spannungen der Deckenkonstruktion. In einigen älteren Anlagen, wie in Neandria, Thermos, in der fälschlich „Basilika“ genannten Enneastylos von Paestum, in Lokri (Abb. 129, 130) zerfällt die Cella durch eine mittlere Säulenstellung in zwei Schiffe. In die Cella des Heraions von Olympia (Abb. 128) sind an jeder Seite vier später abgearbeitete Zungenmauern eingebaut, um das Auflager der Decke zu stärken. In Aegina und im Zeustempel von Olympia sind die inneren Säulenreihen zweigeschossig, wodurch seitliche Galerien entstehen. Aber die Nebenwirkung entsprach kaum der Hauptabsicht des Stils, der nur einen möglichst großen Raum für den Gott und seine Verehrung wünschte. Nicht einmal die perspektivische Ausnützung und Vergrößerung dieser Hauptachse wird vom klassischen Stil erstrebt. Das Kultbild der Aphaia im Tempel von Aegina steht weit von der Rückwand der Cella abgerückt, wie ähnlich noch der goldelfenbeinene Koloß der Athena des Phidias im Parthenon (Abb. 132). Erst der Zeus des Phidias in Olympia mit Thron und Schemel rückt möglichst weit an die Wand heran (Abb. 134). Aber was, um die Wirkung des Riesenbildes zu steigern, doch nahe gelegen hätte, den Opisthodom zu kürzen oder ganz zu kassieren, das erlaubte das Gesetz der inneren Harmonie des Baues nicht. In ihm weilt der körperhaft gedachte Gott wie ein Mensch in seinem Haus. Weil dieser Gott Individualität ist, ist auch der Tempel individueller Körper. Wo mehrere Bauten in einem Bezirk stehen, wird einer neben den anderen gestellt nur nach den Erfordernissen des Kults, nicht

etwa nach den Gesetzen einer mehrere Baugebilde zusammenfassenden Gesamtkomposition, als deren frühester Fall die Propyläen von Athen (Abb. 122) angesehen werden können.

Nun ist dieser Zusammenhang von Naos und Peristase, von Säule und Gebälk, Einteilung des Inneren und Aufbau des Äußeren, den wir mit dieser kurzen Beschreibung des „Systems" kennen gelernt haben, nur die allgemeinste Idee des dorischen Tempels, die in jedem einzelnen Bau anders und bis zu ihrem Scheitern immer neu durchgearbeitet wird. Das in jedem Beispiel unendlich reizvoll und in seinem Wesen organisch mit dem Ganzen verwendete dekorative Detail plastischer und bemalter Antenkapitelle, die Einzelformen des Schnittes der Triglyphen (Taf. X), Tropfen und Mutuli, die Kymatien der Geisen, die Lotos-Palmettenbänder der Simen (Abb. 121), die Muster der Stirnziegel der Kassettendecken von Pteron und Cella, die Gitter und Türen (Abb. 139, 143) kann nur eine große Geschichte der griechischen Architektur, wie es sie noch gar nicht gibt, schildern. Auch die unzähligen Varianten des Grundrisses, wie etwa des „Vorpterons" am mittleren Burgtempel (C) in Selinus (Abb. 142), von dem die Metopen (Abb. 191) stammen, oder das zweijochige Pteron im Osten mit Stirnsäulen vor den Anten und der Cella ohne Hinterhaus am altertümlichen Hexastylos von Paestum, die riesige ungeteilte Cella in Assos (Abb. 148), oder die pseudoperipterische Anlage des kolossalen Tempels G in Selinus mit seiner Front von 8 Säulen, drei gleichen Schiffen und drei Türen und einer besonderen Kapelle als Adyton in der Cella können uns hier im Einzelnen ebensowenig beschäftigen, wie die individuellen Kunstformen des archaischen Stils im Aufbau, etwa das Fehlen des horizontalen Giebelgeisons und die Fassung des Frieses mit seinen schmalen Metopen durch Kymatien oben und unten an dem archaischen Hexastylos in Paestum (Abb. 123), die schmalen Tropfenplatten über den Metopen, das horizontale Ausladen der Geisen und ihre Verkleidung durch Terrakottenkästen am Tempel C in Selinus (Abb. 119) oder das mit Relieffriesen verzierte Epistyl des Tempels von Assos (Abb. 148). Das Zentralproblem der Entwicklung des dorischen Baues liegt nicht in der Dekoration, sondern in seiner Konstruktion, in der Unterordnung aller seiner Teile unter eine ihn beherrschende harmonisch rhythmische Idee.

Vergegenwärtigen wir uns nochmals seinen Ausgangspunkt, das einfache einstirnige Megaron mit Vorhalle, das die archaischen Tempel Unteritaliens konservativ bewahrt haben (Abb. 142). Dieses Megaron hat schon in Troja II (Abb. 13) Hinterhallen. Aber der doppelstirnige Typus gewann erst in dem Moment seine besondere Rolle, als das Haus des Gottes aus seinem alten Hofsystem heraus zentral auf einen freien Platz gestellt wurde, so wie wir es in den meisten Fällen kennen. Mit dieser Isolierung wird es erst Persönlichkeit, mit ihr beginnen die Forderungen seiner Rangerhöhung durch Stufenunterbau, Größe und Ausbildung der vierseitigen Fassade. Gewiß geht die Ringhalle des alten Lehmziegelfachwerkbaues auf die Notwendigkeit zurück, den Schub der Dachkonstruktion von den relativ schwachen Lehmziegelwänden der Cella weg auf ein neues äußeres Stützensystem zu verlegen, eben das Peristyl. Aber aus all diesen technischen Kausalmomenten wäre nie der dorische Tempel geworden, wenn sich seiner nicht eine höhere Idee bemächtigt hätte. Er wäre, wie zahlreiche seiner Verwandten, in einer primitiven „Volkskunst" stecken geblieben, wenn nicht der griechische Geist ihn mit seiner besonderen Charis erfüllt hätte, mit der Proportion. Deren letzte Geheimnisse freilich sind den schweigenden Bauwerken noch nicht entrissen, und Vitruv, diese liebenswürdige Schriftsteller-Architektenpersönlichkeit frühaugusteischer Zeit ist von den großen Entscheidungen der griechischen Architektur, den Zeichnungen und Lehrbüchern, die sie begleitet haben müssen, zeitlich so weit entfernt, daß nur ein letztes Echo davon in seinem unschätzbaren Buch von den sieben Ordnungen der Architektur verhallt. So bleibt uns also zuerst schon die erste Regel der Grundrißbildung

verborgen, das Verhältnis von Schmal- zur Langseite. Das Heraion von Olympia hat 6 Säulen in der Front, 16 in der Langseite (Abb. 128), der Tempel R von Selinunt von etwa 500 v. Chr. und der archaische Tempel von Korinth haben 6:15, der Tempel der Artemis von Syrakus 6:17 wie ebenso der Tempel C von Selinunt (Abb. 142). Man glaubt, als Regel des kanonischen Stils den Grundsatz formulieren zu können, daß die Langseite die doppelte Säulenzahl der Schmalseite plus eine enthalten müsse. So der Zeustempel von Olympia (Abb. 134) und der Concordiatempel von Akragas (Abb. 131), das Theseion von Athen 6:13 (Abb. 6), der Parthenon (Abb. 132, 127) und der Tempel T von Selinunt 8:17. Aber die Folgerung, daß der klassische Stil auf eine Balance zwischen Schmal- und Langseite ziele, ist nicht ganz sicher. Schon die Pisistratische Ringhalle des archaischen Athenatempels auf der Burg von Athen (Abb. 133) disponiert 6:12, wie ebenso der Aphaiatempel von Aegina, während der von Iktinos, dem Architekten des Parthenon entworfene Apollotempel von Phigalia (Abb. 2) mit 6:15 Säulen wieder in archaische Gewohnheit zurückzusinken scheint. Die Grundrißbildung ist in vielen Fällen nicht nur von dem idealen Entwurf, sondern von örtlich verschiedenen Bedingungen des Kults, der Geschichte, der Situation abhängig.

Sie war es noch mehr für den eigentlichen Tempel, die Cella. Zweischiffige Anlagen wie in Neandria, Thermos, Paestum, Lokri (Abb. 129/130), gehören nur dem ältesten Stil an und sind später grundsätzlich aufgegeben worden. Durch die Zusammenfassung mehrerer Kulte mit ihrem Anspruch auf räumliche Trennung in einem Gesamtbau ist die Einteilung der Cella des alten Athenatempels (Abb. 133) veranlaßt. Aber die älteste Anlage der langen in Vorraum (Pronaos), Hauptraum (Naos) und Allerheiligstes (Adyton) eingeteilten Megaroncella haben einige sizilische Tempel (Abb. 142), bewahrt. Das Heraion von Olympia (Abb. 128) kennt schon die Ausbildung der doppelstirnigen Cella, in der gleichsam in körperlichem Gleichgewicht dem Pronaos das Hinterhaus, der Opisthodom entspricht. Das bleibt fortan die Regel im kanonischen Bau. Auch die Einteilung der Cella in drei Schiffe durch zweigeschossige Säulenreihen, wie sie am schönsten in Aegina (Abb. 136/7, 140) und im sogenannten Poseidontempel von Paestum (Abb. 124) erhalten ist, ist erst ein Resultat der reifen Entwicklung, das die schmalen Cellen der älteren sizilischen Tempel nicht kennen. Der Beginn des Motivs, das die größere Breitanlage des Naos ermöglichte, liegt im Heraion von Olympia (Abb. 128). Zu einer gloriosen Steigerung als neuer um das Götterbild gelegter Raum ist es im Parthenon (Abb. 132) gebracht. Und wie die Säule am griechischen Tempel das eigentliche Mittel der festlichen Instrumentation ist, so wird in den sizilischen Prachtbauten dem Pronaos noch eine zweite Säulenreihe vorgelegt (Abb. 142), ein Motiv, das auch der Parthenon zur Vollendung bringt.

Aber in all diesen Varianten und ihren hier nicht zu erörternden Unterschieden des dekorativen Details liegt nicht der entscheidende Punkt. Wir gehen, um ihn aufzusuchen, wieder vom Aphaiatempel von Aegina aus. In seinem Grundriß (Abb. 136) erscheinen klar voneinander abgesetzt die Grenzlinien der Cella, der Ringhalle (Peristasis) und des Peristyls. Was aber einen Grundriß dieser Art von jedem einer anderen Kunst und eines anderen Zeitalters unterscheidet, das ist seine Aufgeteiltheit in lauter einzelne rechnerisch genau bestimmte Elemente, die in klarem Verhältnisse zueinander stehen. Der ganze Bau ist aus einzelnen Blöcken geschichtet. Im Grundriß und Aufriß (Abb. 138, 140) gewahren wir sofort den Ort jeder einzelnen Quader, die als körperliches Individuum wie in soldatischer Ordnung ihren nur in engen Grenzen vertauschbaren Ort einnimmt. Der erste Eindruck ist der einer rationalen Helligkeit, die den Bau bis in seine letzten Teile durchdringt. Das Mosaik kennt nur wag- und senkrechte Achsen. Ehe wir noch das innere Gesetz seines Zusammenspiels kennen, wird es unbewußt anschaulich.

Wir bemerken auch sofort, daß der Plattenbelag des Umgangs der Langseiten die am wenigsten gebundene Partie des Planes ist. Seine Linien verlaufen relativ willkürlich ohne strenge Bindung an die Fugen der Säulenhalle, des Stylobats. Hingegen rechnet der Plattenbelag der Schmalseiten klar mit den Fluchtlinien der Cella, den Plinthen der Säulen und diesen selbst. Ebenso fällt gleich die Hauptachse in die Augen, wie sie durch den Fugenschnitt der im Osten vorgelagerten Rampe und der dritten Tempelstufe vorbereitet wird und dann durch die Mitte des mittleren Interkolumniums direkt auf das Kultbild führt. Ähnlich sei im Aufriß (Abb. 138, 140) auf die Fugenbildung aufmerksam gemacht, die schon in der letzten als Halbstufe sichtbaren Quaderreihe des Fundaments (Stereobat) erscheint und in den drei Tempelstufenreihen widerklingt. Ihre Senkrechten werden genau vom Gebälk aufgenommen und kehren im Architrav, im Metopen-Triglyphensystem darüber und noch im wagrechten Giebelgeison wieder.

Das ist also ein System unerhörter Bindung. Auf der einen Seite bleibt im dorischen Bau jeder einzelne Stein lebendig. Da der klassische Stil keine Mörtelmauer kennt, sondern die einzelnen Bauglieder nur durch exaktesten Flächenschnitt und durch Metallklammern verbindet, behält jede Quader und Säulentrommel ihre körperhafte Individualität. Daher wirken auch zusammengestürzte dorische Tempel wie in Selinunt oder Olympia so riesenhaft, so ganz anders wie zerfallene romanische oder gotische Bauten mit ihrer Ruinenromantik. Ein antiker Tempel wird nie „Ruine", weil auch der aus dem Verband gelöste Block seinen Trotz und seine Wiedereinordnung ins Ganze begehrende Formbestimmtheit behält, ähnlich wie aus dem Zusammenhang losgerissene uns überlieferte Worte archaischer griechischer Dichter und Philosophen.

Indes, das Geheimnis der Harmonie wird an einer ganz bestimmten Stelle offenbar oder ist, da bisher alle Versuche die Proportionalität griechischer Tempel restlos aufzuhellen gescheitert sind, wenigstens bis zu gewissem Grade an dieser aufzeigbar.

Im Aphaiatempel (Abb. 136, 140) gehört zu jeder Säule ihre nicht genau quadratische Standplatte, wie überhaupt im kanonischen Stil. Das war im ältesten Stil noch nicht der Fall. Im Heraion von Olympia (Abb. 128), von dessen ursprünglichen Holzsäulen noch im zweiten Jahrhundert n. Chr. eine neben den mittlerweile in Stein ersetzten aufrecht stand, ist zwar der Stylobat aus gleich großen Platten gefügt, aber die Säulen nehmen auf ihre Fugenteilung keine Rücksicht, und die Zwischenräume zwischen ihnen, die Interkolumnien schwanken. In Thermos ist es noch nicht einmal so weit. Ursprünglich hat gewiß nur die Säule, eben als Holzsäule wie im Mykenischen zum Schutz gegen die Feuchtigkeit der Erde eine unregelmäßige Steinplatte als Basis gehabt. Die regelmäßige Plattenreihe des Stylobates entwickelt sich erst allmählich. Mit ihr auch die Verbindung von Cella und Pteron. Ursprünglich schwimmt die Cella in der sie umgebenden Säulenhalle. Erst der jüngere und der ihm folgende Stil erzwingt die Ordnung, in der jeder Stein verankert ist.

Grundsatz wird die gleiche Achsweite, vom Mittelpunkt einer Säule zu dem der nächsten gerechnet. Da im Gebälk das Triglyphon genau in der Mitte der Säule und in der Mitte des Interkolumniums sitzt und seine Ordnung durch die Tropfenregula des Architravs und die Hängetropfen des Geison verstärkt, so strahlt dieses Grundverhältnis der Achsweite an allen Teilen der Fassade wider.

Die farbige Behandlung — in Aegina sind die Wagrechten am Hals des Kapitells, am Band des Architravs und am Kranzgesimse rot, die Senkrechten der Metopen mit ihren Tropfenleisten darunter und den Mutuli darüber schwarz — macht den Grundtakt noch eindringlicher und sichert die Erscheinung des Tempels farbig in einer farbigen Welt zugleich gegen die wechselnde Laune der Beleuchtung. Taf. X.

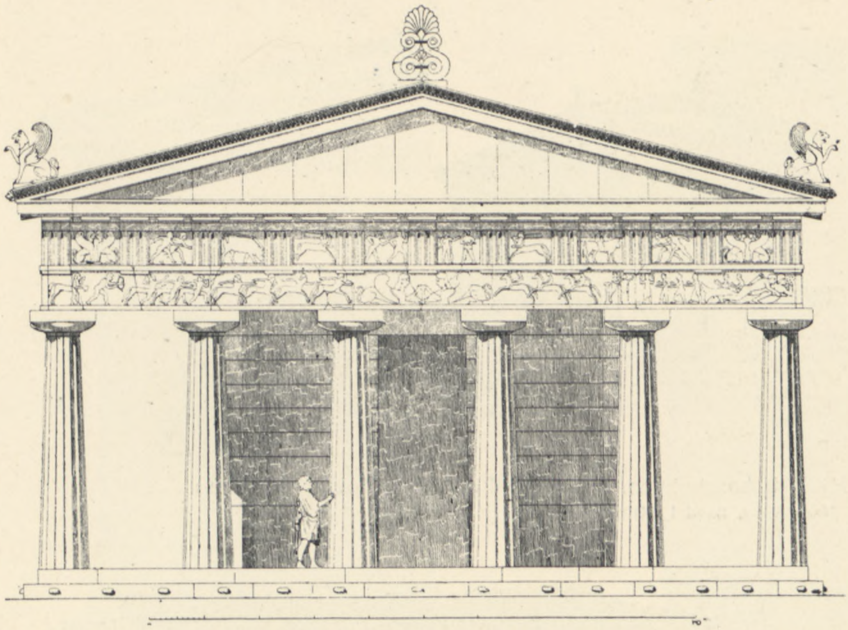


Abb. 148. Tempel von Assos. Wiederherstellung der Ostfront. (Teil des Frieses Abb. 214.)
Nach Clarke, Bacon, Koldewey, Investigations at Assos, Seite 145.

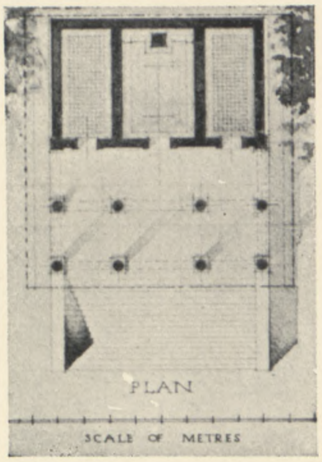


Abb. 151. Plan des etruskischen Tempels von Civitacastellana. (Abb. 166.)
Nach Papers of the Brit. School Rome, VIII, Tafel 1.

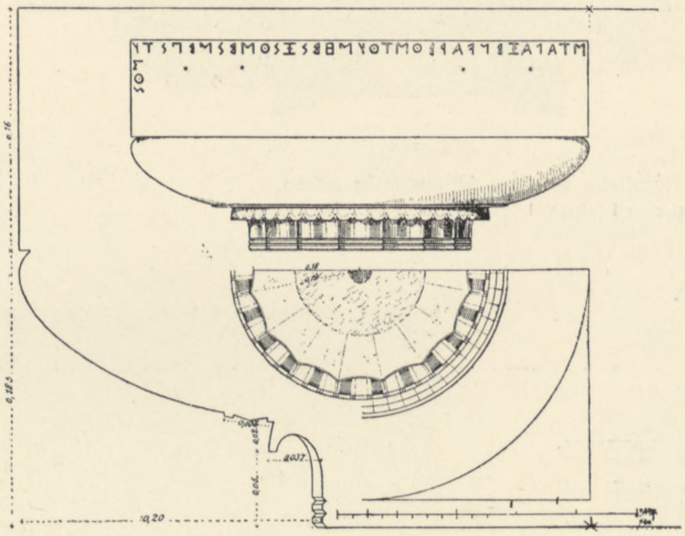


Abb. 149. Kapitell der Grabsäule des Xenvares in Korfu. Museum.
Nach Otto Puchstein, Das jonische Kapitell.
27. Berliner Winckelmannsprogramm, 1887, Abb. 39.



Abb. 152. Kapitell des altertümlichen Hexastylos von Paestum.
Nach Puchstein-Koldewey, Die griechischen Tempel Unteritaliens und Siziliens, Abb. 21.

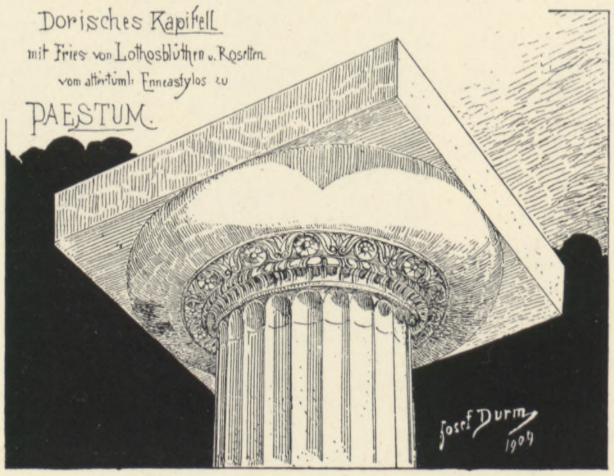


Abb. 150. Dorisches Kapitell von der sogenannten Basilika in Paestum.
Nach Durm, Die Baukunst der Griechen, Seite 252, Abb. 223.

Abb. 153.
Plan des Didymaions von Milet. (Abb. 162.)
Länge ohne Stufen 109,41 m.
Nach Abhandlungen d. Preußischen Akademie Phil. hist. Abh. 1924, Nr. 1, Tafel VIII (Wiegand).

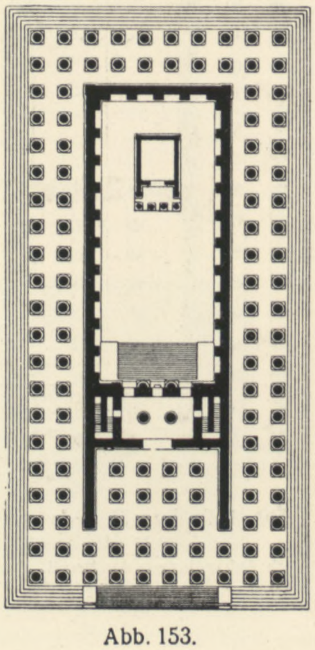


Abb. 153.



Abb. 154. Athenatempel von Milet. Rekonstruktion. Zweite Hälfte des v. Jahrh. (v. Gerkan.)
Nach Milet, Band I, Heft 8, Seite 68.



Abb. 155.

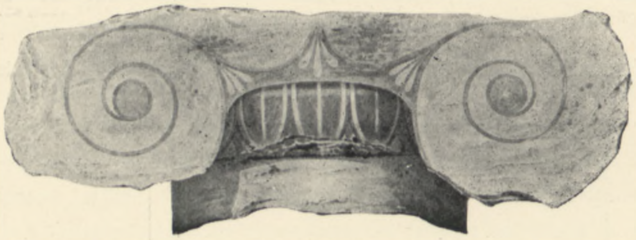


Abb. 156.

Abb. 155/156. Zwei bemalte jonische Kapitelle von der Akropolis in Athen.
Nach Antike Denkmäler des Archäologischen Instituts, I, Tafel 18, 1 und 3.

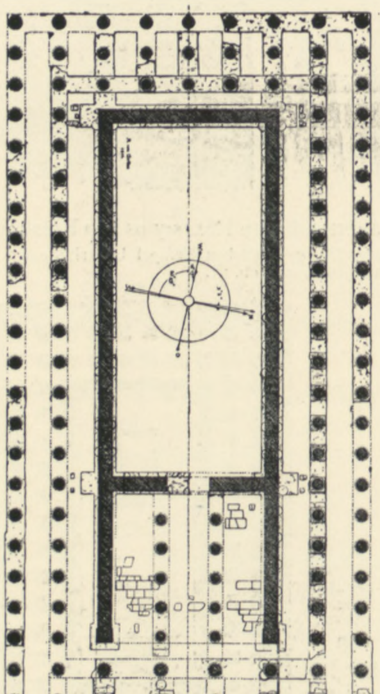


Abb. 157. Das Heraion von Samos.
Länge 108,37 m.
Nach Abhandlungen der Preuß. Akademie 1911.
Phil. hist. Abh. V, Tafel zu Seite 24 (Wiegand).

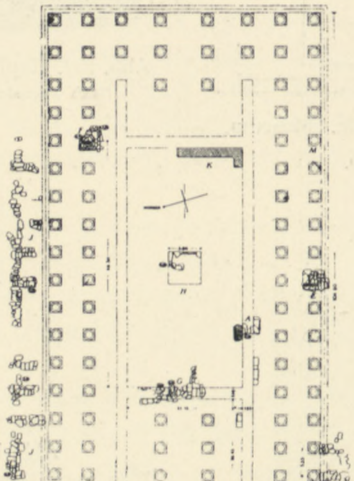


Abb. 158. Archaisches Artemision
von Ephesos.
Länge 104,90 m.
Nach Ephesos I, 1906, Seite 223, Abb. 181.

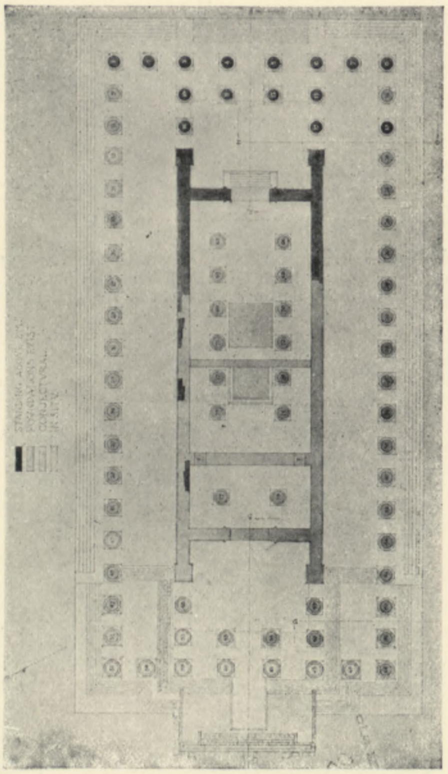


Abb. 159. Tempel der Artemis von Sardes.
Länge 112 m.
Nach Sardis II, Architecture, Part. I, Tafel A.

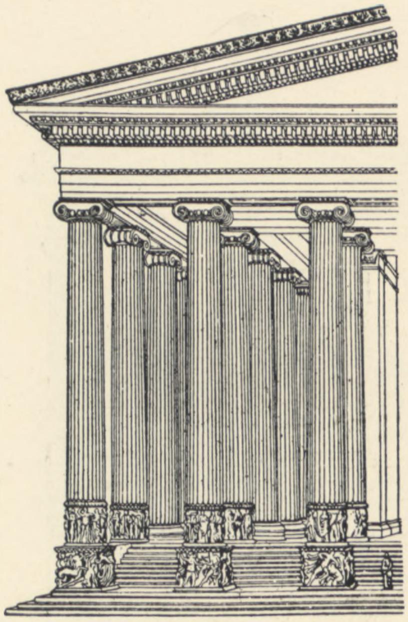


Abb. 160. Artemision in Ephesos.
Der Bau des Cheirokrates nach 356 v. Chr.
Rekonstruktion von A. S. Murray.
Nach P. Wolters, Springers Kunstgeschichte [12]
I. Altertum S. 332, Abb. 621.

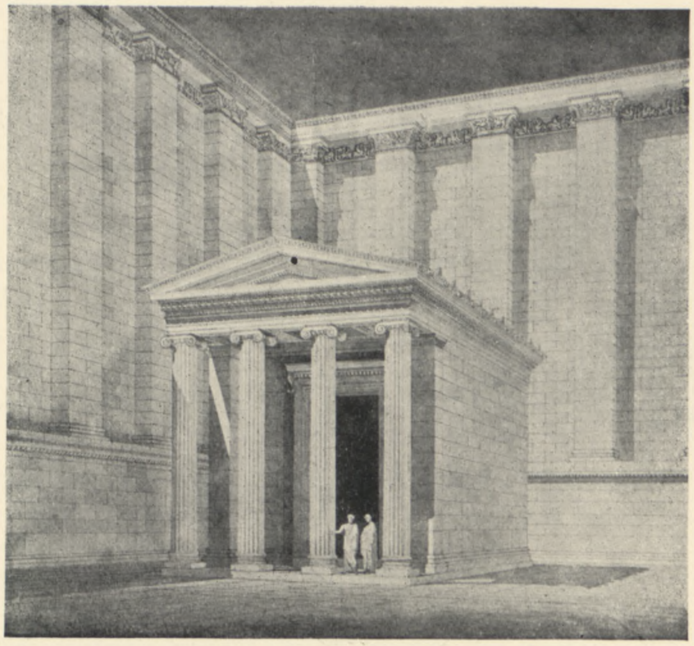


Abb. 162. Das Allerheiligste im Didymeion von Milet. Zu Abb. 153.
Rekonstruktion. (Wiegand) Nach Abh. der Preuß. Akademie. Phil. hist. Abh. 1924, Nr. 1, Tafel VIII.

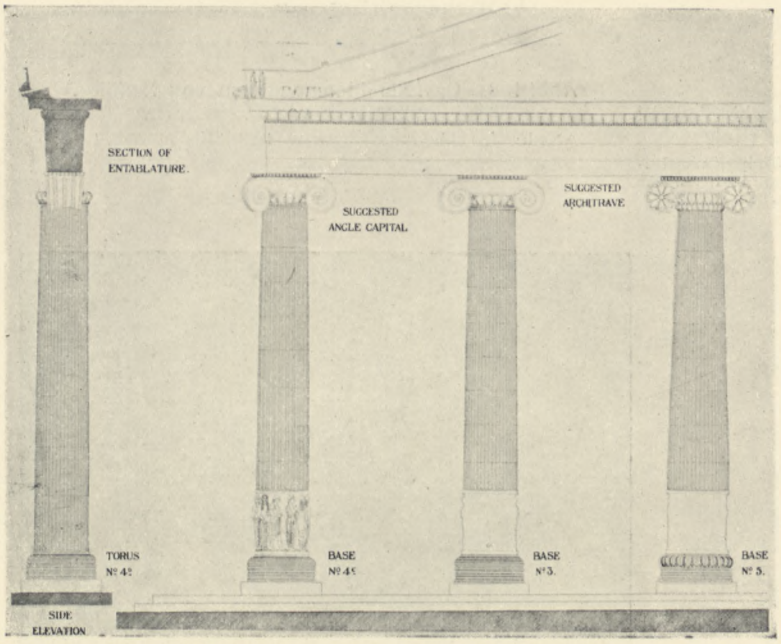


Abb. 161. Säulen vom alten Artemistempel von Ephesos.
Nach Excavations at Ephesus 1908, Atlas, Tafel XV.

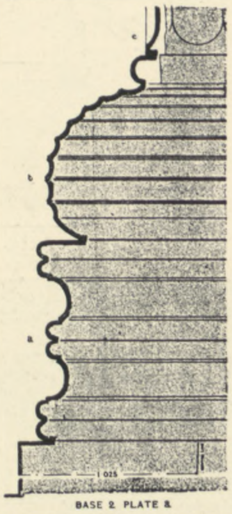


Abb. 163. Basis vom archaischen Artemision von Ephesos.
Nach Excavations at Ephesus 1908, Atlas, Tafel III.

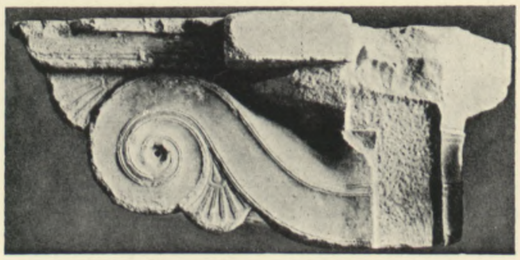


Abb. 164. Konsole vom Amykleion bei Sparta.
Nach Athen. Mitteilungen LII, 1927, Tafel XVIII. (Buschor.)

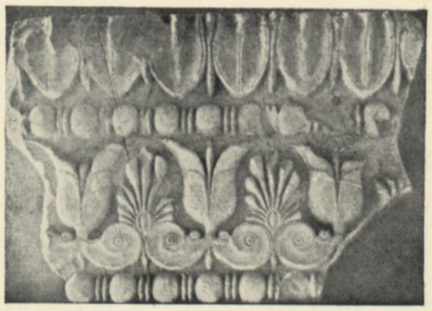


Abb. 165. Fragment in Kalkstein aus Delphi.
Nach Athenische Mitteilungen LII, 1927. (Buschor.)

Tafel XIII
Abb. 166–170



Abb. 166. Etruskischer Tempel von Civitacastellana.
Wiederherstellung von H. C. Broadshaw. (Abb. 151.)
Nach Papers of the Brit. School, Rome VIII, Tafel 1.

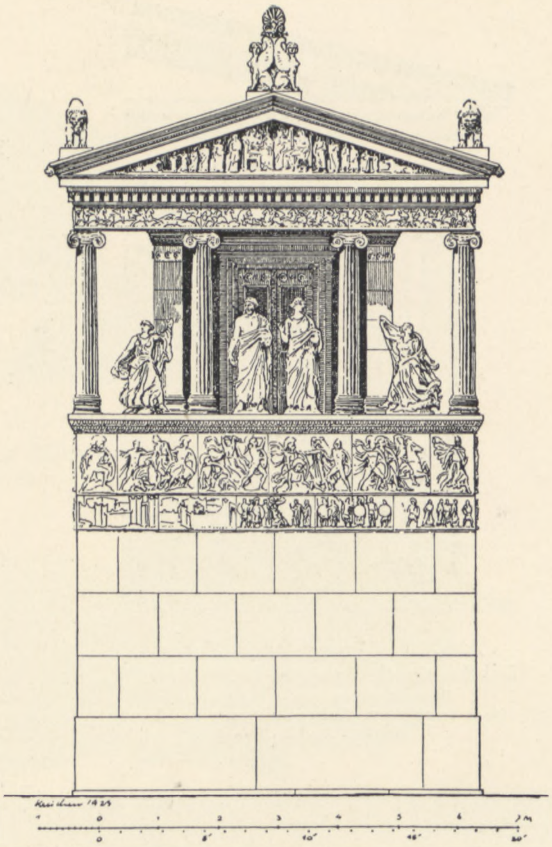


Abb. 168. Das Nereidenmonument von Xanthos.
Wiederherstellung von F. Krischen.
Nach Athenische Mitteilungen 48, 1923, Seite 70, Abb. 1.

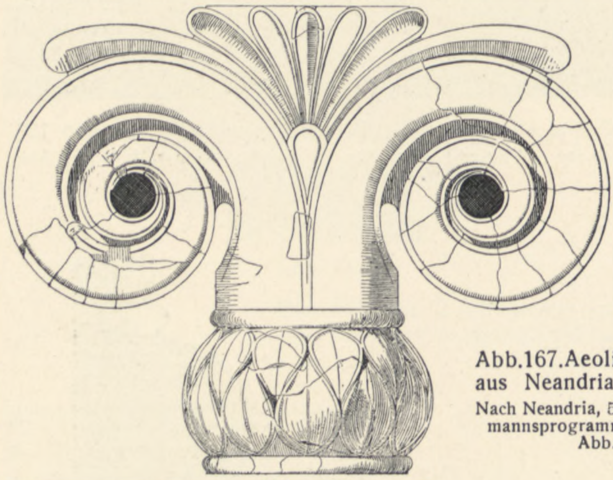


Abb. 167.

Abb.167. Aeolisches Kapitell aus Neandria (Koldewey).
Nach Neandria, 51. Berl. Winckelmannsprogramm, 1891, S. 38, Abb. 62.



Abb. 169. Die Säule der Naxiersphinx von Delphi.
Nach Noack, Die Baukunst des Altertums, Tafel 47.

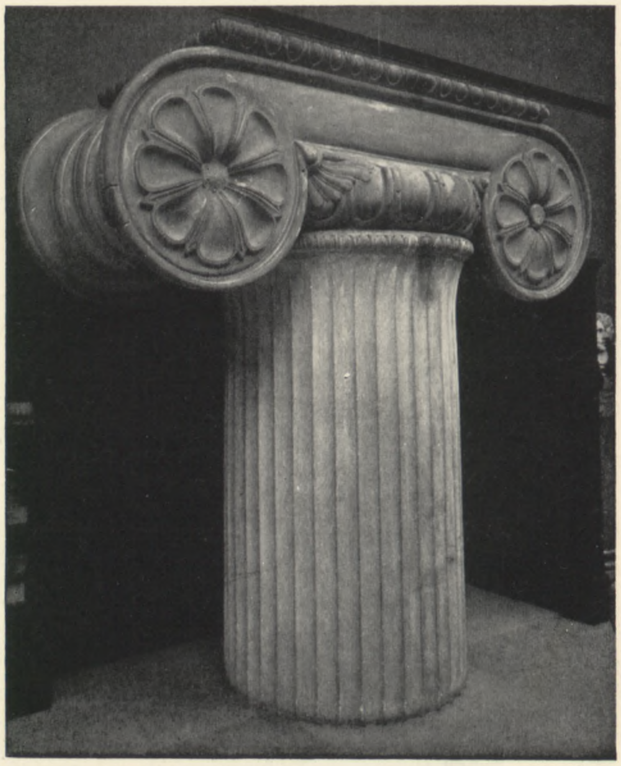


Abb. 170. Kapitell vom archaischen Artemision von Ephesos.
Wiederherstellung im Britischen Museum, London.
Nach Photographie.

Die älteren Architekten wie die des Heraions (Abb. 128) oder des Tempels C von Selinunt (Abb. 142) sind gegen Unreinheiten dieses Grundmaßes noch unempfindlich gewesen. Sie ordnen Lang- und Schmalseiten mit verschieden großen Interkolumnien an und überhören die Dissonanzen ungenauer Maße innerhalb der Fronten. Je reifer aber der Stil wird, desto heller hört er. Ja wir haben Anlaß zu vermuten, daß ältere Bauten nur deshalb durch jüngere ersetzt wurden, weil einem jüngeren Geschlecht ihre Dissonanzen der proportionalen Instrumentation unerträglich wurden.

Aber hier beginnt nun die Tragik der Idee. In Aegina beträgt die Achsweite des Interkolumniums der Schmalseiten in der Mitte 2,63 m, an den beiden Jochen je seitlich daneben 2,62 m, die der Eckjoche dagegen nur 2,415 m. An den Langseiten ist die Achsweite durchschnittlich 2,567 m, an den Eckjochen aber 2,305 m. Am Zeustempel von Olympia beträgt das Verhältnis 5,23 m : 4,78 m an den Schmalseiten, 5,22 m : 4,75 m an den Langseiten. Woher diese Unstimmigkeiten in dem herrischen System?

Der wunde Punkt ist jedesmal die Ecklösung. Nämlich über den Ecksäulen allein liegt das Triglyphon nicht in der Säulenmitte, und zwar deshalb, weil im hochentwickelten Bau das Epistyl, das in Aegina aus zwei, am Parthenon gar aus drei Blöcken besteht, breiter sein muß als das Triglyphon. Wäre das Epistyl so schmal wie das Triglyphon, so müßte die Architravecke auf der Ecksäule nicht so weit hinausgeschoben werden, käme genau auf die Mitte der Säule zu liegen, und mit ihr säße auch das Triglyphon an der richtigen Stelle. Der Konflikt zwischen Epistylbreite und Triglyphon, den zahlreiche ältere Bauten nicht kennen, wurde mit dem Moment brennend, als einerseits die auf die Sicherung des Oberbaues bedachte Konstruktion das Epistyl verstärkte, andererseits die zu immer schlankeren Maßen vordrängende Entwicklung das Triglyphon möglichst schmal wünschte. Der Ausweg, das Triglyphon von der Ecke wegzurücken und in die Säulenmitte zu setzen, war unmöglich, weil dann ein ungelöster Metopenrest, eine Leere, gerade an den für das Auge empfindlichsten Ecken stehen geblieben wäre. Ebensowenig war eine Verbreiterung des Ecktriglyphons gangbar, die den gleichmäßigen Rhythmus des Epistylschmucks zerstört und plump gewirkt hätte. Das hinausgeschobene Ecktriglyphon, das für das Auge wichtigste der ganzen Reihe, hat also seinen unverrückbaren Platz. Damit aber entsteht eine zweite Unreinheit in der rhythmischen Triglyphen-Metopenreihe des Epistyls. Denn nun muß die dem Ecktriglyphon folgende Metope breiter werden als alle übrigen: eine neue unerträgliche Dissonanz. Man hat, um sie zu beseitigen, viel herumexperimentiert. Man konnte den peinlichen überschüssigen Rest der zu breiten Metope mit auf die nächste verteilen, so daß also die beiden Eckmetopen größer wurden als die übrigen. Aber dieser Ausweg befriedigte wenig. Denn gerade die bemalte Einteilung des Gebälks sprach am deutlichsten, sie war dem Bau mit einem Blick abzulesen, so wie der Vers eines Gedichtes. Ihre Takteinteilung mußte also ungestört bleiben. Daher versuchten die Architekten einen anderen Ausweg. Ertrug das Metopen-Triglyphensystem keine Störung, so konnte vielleicht jener überflüssige böse Rest auf die Säulenreihen selbst verteilt werden. Man zieht die Ecksäule um seine Größe näher an die Nachbarsäulen heran und glaubte dies aus rhythmischen Gründen um so leichter tun zu können, da jene im Unterschied zu ihren Schwestern am meisten gegen die freie Luft steht, also in Gefahr ist, für das Auge aus der Reihe herauszufallen. Dann wird also das Eckjoch kleiner als die übrigen. Das ist der Ausweg, den der kanonische Stil in zahlreichen Bauten, in Aegina, am Zeustempel von Olympia, am Parthenon versucht hat: einfache Kontraktion der Eckjoche.

Aber damit war der so tief empfundene Konflikt doch nicht aus der Welt geschafft. Auch auf unseren verkleinerten Abbildungen (Abb. 127) ist die fatale Folge der einfachen Kontrak-

tion sichtbar: das Triglyphon neben dem der Ecke sitzt nicht in der Jochmitte, sondern zu nahe an der Ecksäule. Neue Versuche beginnen. Verteilt man nämlich die bei einfacher Kontraktion so fühlbare Differenz zwischen Eckjoch und Normaljoch auf mehrere Joche, dann fällt sie für die Joche, welche sich in die Kosten des Verfahrens teilen, so gering aus, daß sie vom Auge kaum mehr bemerkt werden kann. Das ist auf verschiedene Weise ausprobiert worden. An der Langseite des Poseidontempels von Paestum (Abb. 124) sind die Mitteljoche etwas weiter genommen als das Normaljoch. Dadurch wurde das dem Eckjoch nächstbenachbarte Joch eine Art Übergangsschwelle, es wurde kleiner als die Mitteljoche, blieb aber größer als das Eckjoch. Dessen Schwäche wurde also auf mehrere Schultern verteilt, es wurde in eine zwar auch unregelmäßige, aber doch rhythmische Reihe einbezogen. Aber dieser Versuch begegnete neuen, beinahe unüberwindlichen Schwierigkeiten deshalb, weil den wenn auch nur um ein paar Zentimeter verschobenen Säulen nun auch das ganze Gebälk mit Metopen und Triglyphen folgen mußte. Es gab beinahe kein Normaljoch mehr und die Berechnung der einzelnen Bausteine wurde zu kompliziert.

Daher hat sich eine andere Lösung durchgesetzt, die doppelte Kontraktion, die am großartigsten am Concordiatempel in Girgenti (Abb. 126, 131) durchgeführt ist. Die Differenz zwischen Epistylbreite und Triglyphon wird auf die beiden Eckjoche verteilt, so daß also nicht bloß die Ecksäule, sondern schon die Nachbarsäule vorher näher an das Zentrum herangezogen werden. Da aber das Triglyphon der Säule folgen muß, ergibt sich die merkwürdige Abweichung, daß die Metopen des Eckjoches größer, die des zweiten Joches kleiner werden, als die Normalmetope. Normal bleibt überhaupt nur mehr das Mitteljoch. Was das aber für den entwerfenden Architekten bedeutet, der dem Steinmetzen die Zeichnung für die von ihm zu bearbeitende Quader zu liefern hat, ergibt sich aus der Entwicklung der Fugenkonkordanz, die nicht nur in das Epistyl und bis ins Geison weiter wirkt, sondern schon im Innern der Erde selbst, im Fundament, im Stereobat ihre symphonische Musik beginnt. Wir sahen ja schon am Aphaiatempel, daß bereits die viertunterste Stufe unter den Säulen sich in ihrem Fugenschnitt nach dem Oberbau richtet. Am Concordiatempel von Akragas gar geht das Fugengeäder bis in die siebte Schicht unter der Säulenreihe hinunter. Das heißt also, schon in dieser untersten Fundamentschicht sind die Steine nach dem erst oben sichtbaren Gesetz der doppelten Kontraktion zugeschnitten. Schon hier mußte sich der Baumeister über alle Konsequenzen seiner Ecklösung klar sein und jeden Stein danach berechnen.

Aber damit nicht genug. Am Parthenon kann man mit freiem Auge ohne Messungen sehen, daß der Stylobat der Lang- und Schmalseiten von den Ecken ab leise zum Mitteljoch ansteigt, um nach der anderen Ecke wieder zu fallen. Er ist also nicht rein horizontal, sondern kurviert. Aber auch seine Säulen stehen nicht rein vertikal aufrecht, sondern, wie das Abb. 141 zeigt, leicht nach innen geneigt. Der ursprünglich ohnehin komplizierte Plan wird also nach einem neuen Prinzip der Kurvatur der Horizontalen und der Neigung der Vertikalen, das Penrose zuerst scharfsinnig beobachtet und durch sorgfältige Messungen dargelegt hat, durchgearbeitet. Der Grund ist klar. Auf der einen Seite sollte dem Eindruck entgegengearbeitet werden, als würde der Bau in der Mitte seiner Fassaden in den Boden gedrückt. Gerade da, wo die Giebelmitte ihn am meisten beschwert, entsteht eine Gegenbewegung, wie in der dorischen Säule selber, die ihre Form durch die Antinomie von Aufstreben und Gedrücktwerden gewinnt. Andererseits aber sollte verhütet werden, daß die Peristase, die nur locker mit der Cella verbunden ist, in der optischen Wirkung sich vom Zentrum löse. Durch die Neigung der Säulen gegen die Cella wird die körperhafte Geschlossenheit des Baues verstärkt. Diese der Perspektive zuliebe vorgenommenen eurhythmischen Veränderungen bedeuten aber eine außerordent-

liche Erschwerung der Arbeit. Man kann das an Abb. 144 feststellen. Da ist von den elf Säulentrommeln keine der anderen gleich. Jede muß neu entworfen werden. Je nach dem Standort der Säule wechseln ihre Neigungsverhältnisse. Kein Wunder, daß Vitruv IV 3,1 erzählt, die jüngeren Architekten hätten den dorischen Bau, an seiner reinen Lösung verzweifelnd, aufgegeben.

Welch tragisches Schicksal. Aus primitiven Anfängen geboren, entwickelt der Dorismus mit unvergleichlicher Zähigkeit einen monumentalen Stil und verfeinert seine einfachen Grundgedanken in immer neuem Anlauf. Zwei Jahrhunderte ringen um die ideale Form ein und desselben Bautypus, um seine grandiose Massivität wie eine riesige Leier zur zartesten musikalischen Harmonie zu stimmen. Noch tönt uns diese aus den ehrwürdigen Fragmenten entgegen. Aber der Kenner liest ihnen auch das Scheitern der Idee vom erhabenen Antlitz. Die Geschichte der Architektur kennt nur ein zweites Beispiel gleicher künstlerischer Beharrlichkeit des Werbens um eine große ideale Lösung: die Geschichte des Zentralbaues mit der Aufgabe der Peterskirche. Auch diese, weit komplizierter als der dorische Bau, ist gescheitert.

Wir haben das Problem des dorischen Tempels so eindringlich klar zu machen gesucht nicht nur deshalb, weil es das vielleicht großartigste Beispiel des tragischen Ringens des menschlichen Geistes um die reine Idee ist, sondern weil die Architektur jeder Epoche am klarsten verkündet, was auch die übrigen Künste bewegt. Der bis zum endgültigen Zerbrechen auf die Spitze getriebene Formalismus des dorischen Baues ist der gleiche, aus dem allein die Sprache Pindars und Aischylos verständlich ist. Überall in der bildenden Kunst begegnet uns sein Gesetz. Nie strebt der Stil zuerst nach dem Reichtum neuer Erfindung, immer nach Vervollkommnung des überlieferten Vorwurfs, dessen Wiederholung niemand langweilt. Sind für die Skulptur und Malerei auch die inneren Bindungen durch proportionale Gesetze noch nicht gefunden, so sind sie jedenfalls vorauszusetzen und manchmal zu ahnen. Von der späteren Entwicklung der Baukunst aus kritisiert, scheint der dorische Tempel eigentümlich naiv und zwiespältig. Eine ungeheure Anstrengung wird darauf verwandt, seine Außenseite immer mächtiger, einfacher, harmonischer durchzubilden, aber der eigentliche Kern des Baues, die Cella, wird davon gar nicht berührt. Sie bleibt sich als Raumgestaltung im Wesentlichen gleich. Aber diese Kritik, die die gewaltigen, von uns nur skizzenhaft geschilderten Ereignisse an der Peristase vom stillen Leben des eigentlichen Naos trennen will, verfehlt ihr Ziel. Denn eben aus dem Inneren des Tempels werden die sich aufbäumenden und sich beugenden Säulenriesen gespeist und regiert. Das Innere des Tempels aber ist mythisch. Denn da haust der Gott. Sein sich wandelnder Charakter ist es, der die Veränderung der Fassade hervorruft. Und das bleibt das Geheimnis der ungeheuren Schöpfung, das Geheimnis des Gottes, der das Ganze beherrscht und seine Formen verändert, sobald er selber in der sich vergeistigenden Entwicklung ein anderer wird. Auch die griechische Figur wird uns Geheimnis bleiben, so gut wir auch der geschichtlichen Veränderung ihrer Fassade folgen können. Im Inneren sitzt auch ihr der Gott, und sie ist genau so mythisch wie der Tempel, ohne den sie nicht zu denken ist, wie dieser nicht ohne sie. Und weil der dorische Bau zuletzt vom Wesen seines Gottes geformt wird, so ermattet die ihn erhaltende und umformende Kraft just in dem Zeitalter, in dem sich auch das alte substantielle Wesen der Gottheit zersetzt. In der Bändigung der wogenden Kräfte, in dem archaischen Überschuß seiner Dynamik, in der schließlichen Läuterung und letzten Verfeinerung der Form, in dem Ziel restloser Harmonie — und im Scheitern des auf einen Kosmos zielenden Ideals ist der dorische Tempel die wunderbarste Selbstdarstellung der griechischen Gesellschaft in ihrer Entwicklung aus naivem Rittertum des achten und siebten Jahrhunderts heraus zu den neuen Ideen der Poliskraft und Einheit im Zeitalter Solons, zum Trotz und der gegensätzlich überschäumenden Kraft der

Tyrannenzeit und zur neuen organischen Form des Staates nach ihrem Sturz, zur neuen Idee des staatlich-religiösen Individuums im Zeitalter von Perikles und Sophokles — und zur Katastrophe.

Anmerkungen.

S. 115. Tradition aus dem Mykenischen heraus: gegen Rodenwaldt, Athen. Mitt. 44, 1919, S. 175ff. und Weickert, Typen der archaischen Architektur 68ff. Ebenso Heberdey, Strena Buliciana, S. 17 Anm. — Zur Vorgeschichte des dorischen Tempels: Kurt Müller, Gebäudemodelle spätgeometrischer Zeit. Athen. Mitt. 48, 1926, S. 55ff. H. Koch, Röm. Mitt. 30, 1915, S. 61f., Reuther, Athen. Mitt. 50, 1925, S. 114ff. Bühlmann, Münchener Jahrbuch 12, 1921/2, S. 164ff. Studniczka, Antike 4, 1928, S. 191ff. Heraion von Olympia: Dörpfeld, Athen. Mitt. 47, 1922, S. 34ff. Thermos, Dörpfeld a. a. O. S. 43ff.

S. 117. Dachterrakotten: H. Koch, Röm. Mitt. 50, 1925, S. 1ff. Dachterrakotten aus Campanien; Dörpfeld, Gräber, Borrmann, Siebold, Berliner Winckelmannsprogramm 1881. E. Douglas van Buren, Figurative Terra-Cotta Revetments in Etruria and Latium 1921, Archaic fictile Revetments in Sicily and Magna Grecia 1923, Greek fictile revetments in The archaic period 1926. E. Buschor, Dachterrakotten von der Akropolis 1929.

S. 118. Grundrißbildung dorischer Tempel: Grundlegend für das Verständnis des dorischen Tempels in allen seinen Teilen, besonders auch in dem S. 121 dargelegten Konflikt der Proportionen: Koldewey-Puchstein: Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien. Weickert, Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien.

S. 118. Die Sima: M. Schede, Antikes Traufleistenornament 1919.

S. 118. Proportionen: Versuche von M. Theuer, Der griechisch-dorische Peripteraltempel. Ein Beitrag zur antiken Proportionslehre 1918. Dazu B. Schweitzer, Zeitschrift für Ästhetik 15, 1921, S. 344ff. Dagegen Koldewey, Arch. Anz. 1920, S. 49ff.

Vitruv IV, 1,6 erzählt, die Jonier hätten, als sie zuerst dem panjonischen Apollo einen Tempel bauten, der dorischen Säule die gedrungenen Verhältnisse des männlichen Körpers gegeben, zu dem der Fuß sich wie 1:6 verhalte. Für den Tempel der Artemis aber hätten sie die Maße weiblicher Schlankheit gewählt, so daß an der jonischen Säule Durchmesser und Höhe sich wie 1:8 entsprechen. Die schneckenförmigen Windungen des jonischen Kapitells glichen weiblichem Lockenhaar und ihre Kanneluren den Falten von Frauengewändern. Diese wohl auf philosophische Ästhetik zurückgehende Fabel illustriert anschaulich Gegensätzlichkeit und Zusammenwirken der beiden großen Stammescharaktere, des dorischen und des jonischen, aus deren wechselseitiger Durchdringung die klassische griechische Prosa, die Dichtung der Tragödie, die Philosophie und der Staat entstanden, und deren gemeinsame Leistung die Kultur Athens ist.

So steht auch in der Architektur der jonische Bau dem dorischen als nicht weniger geschlossene Individualität gegenüber. Leider ist von den kolossalen archaischen jonischen Hauptbauten kein einziger mehr erhalten und uns in seiner Wirkung zugänglich. Das Artemision von Ephesos, das Werk des Kreters Chersiphron und seines Sohnes Metagenes, kurz vor den Perserkriegen fertig, ist 356 v. Chr. Herostrat zum Opfer gefallen. Wir kennen nur annähernd seinen Grundriß (Abb. 158) und Teile seines architektonisch-plastischen Schmuckes (Abb. 161, 163, 170, 200). Einen Begriff vom Neubau nach 356 v. Chr. gibt Abb. 160. Das Heraion von Samos, das von Rhoikos begonnen und von Theodoros von Samos weitergeführt wurde, ist von den Persern zerstört und durch einen Neubau, der stark vom alten abhängig war, um die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert ersetzt worden (Abb. 157). Auch vom Didymaion von Milet kennen wir durch die Ausgrabungen des Berliner Museums nur seine Wiederherstellung, den ungeheuren Bau des Paionios von Ephesos und Daphnis von Milet, an dem die Jahrhunderte von der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts ab bis in die römische Kaiserzeit gebaut haben, ohne ihn

zu vollenden (Abb. 153, 162). Auch der Tempel der Artemis von Sardes (Abb. 159) aus der Mitte des vierten Jahrhunderts v. Chr. ist nie fertig geworden. Zuerst fällt also die Maßlosigkeit dieser Entwürfe auf, an denen Generationen sich finanziell verbluten. Der dorische Bau ist konzise Kraft wie eine geschlossene Faust, der jonische überquellender Reichtum aus offener Hand. Jener verwirklicht die Idee einzelner Sonderkulte aus der religiösen Tradition von Geschlecht und Familie heraus und steht in Paestum, Selinunt, Akragas in Reihen vor uns, die unter sich nicht zusammenhängen, dieser ist die Form des großen Wallfahrtsheiligtums ganzer Provinzen, das alles andere verschluckt hat, jener will in seiner heroisch-asketischen Gesinnung nur das tektonisch Notwendige, dieser, der Ausdruck jonischer τρυφή hat den großen Reichtum von Stiftungsvermögen, Wallfahrtspenden, des neuen beweglichen Handelskapitals zur Voraussetzung, ist wohl selber Kapitalmacht, will blenden und verführen. Da sind weniger die berühmten Tempel Ägyptens als die der orientalischen Götter Syriens Vorbild gewesen, von denen wir aus archaischer Zeit noch kaum einen kennen, die aber im Römischen in Baalbek und Palmyra ihre neue uns wohlbekannte grandiose Fassung erhalten. Daher hat der jonische Bau von vornherein eine ganz andere Spannung gegensätzlicher Kräfte. Der dorische Bau ist körperhafte Schwere, die durch die Proportion allmählich organisch, licht und vergeistigt wird, der jonische ist zugleich Masse und Geschmeide, zugleich Pomp und Blüte, mehr Natur und mehr künstlich, lockerer zugleich und erfindungsreicher als der dorische und nicht weniger Wunderwerk, aber auch launenhafter und ohne dessen großartige Konsequenz.

Auch der jonische Bau hat das Megaronhaus zur Voraussetzung, dessen ältere Anlage in Samos (Abb. 157) am Didymaion in Milet (Abb. 153), am Niketempelchen (Abb. 182) und in den Schatzhäusern (Abb. 79, 117) beibehalten ist, das aber, gewiß unter Einfluß des Dorismus in Ephesos (Abb. 158) und in Sardes (Abb. 159) doppelstirnig geworden ist. Aber gerade in Ephesos ist deutlich, daß die neue Form ungern akzeptiert wird: der tiefe Pronaos mit seinen vier Säulenreihen überwiegt den Opisthodom. Der Stil geht von vornherein auf Wirkung aus. Er führt eine lange Säulenwallfahrtsstraße zum Götterbild, das ganz anders als im dorischen Bau den Grundriß bestimmt. Daher ist auch das mittlere Joch, das „Straßenjoch", größer als alle anderen und wird torartig von zwei kleineren, aber auch das Normaljoch übertreffenden Jochen begleitet. Am Heraeon ist das „Straßenjoch" kleiner als die Torjoche, aber größer als das Normaljoch. Diese Jochunterschiede haben also einen ganz anderen Grund wie im Dorischen. Das Didymaion (Abb. 153) stellt, gewiß in Nachahmung des untergegangenen archaischen Baues eine besondere Lösung dar. Das Megaron ist ein Hypaithraltempel, dachlos, oben geöffnet, und in ihm steht als kleiner Antentempel das eigentliche Orakelheiligtum, das Adyton (Abb. 162). Das Megaron ist also nach orientalischem Vorbild Tempelvorhof.

Aber gerade im Didymaion ist die Stilabsicht am deutlichsten. Im tiefen Pronaos fließt die Peristase mit den drei Säulenreihen zu einem wirklichen Säulenwald zusammen, ähnlich wie vorher nur in Aegypten (Band I, Abb. 34, 35, 48). Dann ist die Türe zu einem wirklichen Propylon ausgebildet, das sich gegen den Tempelhof mit drei Türen öffnet, und nachher führt eine große Freitreppe von 22 Stufen hinab in den Vorhof. Die alten Anlagen in Ephesos (Abb. 158) und Samos (Abb. 157) sind bei anderen Bedürfnissen der Kulte einfacher, aber auch hier empfängt den Frommen ein Säulenwald, ihn zu überraschen. Im Dorischen ist die Säule konstruktiver Träger und will lange Zeit nichts anderes sein. Im Jonischen ist sie Schmuck und Mittel des Prunks und wird als solches auch vom Dorismus aufgenommen, wie in den Propyläen, im Parthenon, in Phigalia.

Daher sind die uns bekannten älteren jonischen Prachttempel alle Dipteroi. Bei dem Ver-

sagen der Funde sehen wir einstweilen für den jonischen Stil nicht ähnlich in seine hocharchaische Vorgeschichte hinein wie für den Dorismus. Dem Artemistempel von Ephesos müssen zahlreiche ältere Versuche vorangegangen sein. Welcher Art, zeigt der Athenatempel von Priene, der sich noch auf einem Podium (Abb. 154) erhebt wie das Heraion (Abb. 157), das der etruskische Tempel (Abb. 151, 166) von seinen archaischen griechischen Vorbildern übernommen und dem römischen Bau weitergegeben hat. Der Artemistempel von Ephesos aber erhebt sich wie ältere dorische Bauten nur mit einer Stufe vom Boden, das Didymaion, den Dorismus übertrumpfend mit sechs. Auch die Gedrängtheit der Säulen mit der Regelmäßigkeit ihrer Joche im Langhaus ist wahrscheinlich erst unter Einwirkung des Dorismus entstanden. Am Heraion (Abb. 157) ist die Ostfront acht-, die Westfront aber neunsäulig, was ähnlich auch für Ephesos und Milet vermutet worden ist. Der Jonismus kennt im Gebälk keine Bindung durch das Triglyphen- und Metopensystem, er hat also größere Freiheit in der Komposition der Peristase und hat diese ausgiebig in immer neuen Erfindungen benützt.

Die herrlichste seiner Erfindungen aber ist die jonische Säule selbst. Sie ist ihrer Natur nach Blume auf hohem Stengel und wurzelt geschichtlich ebenso wie ihr dorischer Bruder im „Blütenzeitalter" des kretisch-mykenischen Vorspiels (Abb. 17, 24, Taf. V, 32), dessen Erfindungen im syrischen Mischgebiet (Abb. 185), in Vorderasien (Band I Abb. 188) weiterlebten und umgebildet wurden. Sie ist zu zart, um unmittelbar aus dem Boden des Stylobats aufzuwachsen, sie braucht gleichsam ein Gefäß, den bauchigen Torus, der in den archaischen Beispielen wie ein weiches Kissen (Abb. 163) ausladet, der aber ursprünglich in seinen syrisch-vorderasiatischen Vorbildern auch vegetabilische Form, eine Blattknospe (Band I Abb. 188, 190, 212) war, sich in seinem ursprünglichen Sinn, nur umgedreht im Persischen (Band I Abb. 193) erhalten hat und im hellenistischen Osten weiterlebt. Dieses ursprünglich vegetabilische Gebilde braucht nun seinerseits auch wieder eine Basis, den sich einziehenden Trochilos, und so beginnt in Zusammenziehen und Ausladen eine Bewegung schwellender Formen, als sollte der Prozeß mit sich selber ringender Lebenskraft dargestellt werden, aus dem schließlich die Säule emporschießt. Die Formen dieser jonischen Basen sind sehr verschieden; je archaischer, desto saftiger und fleischiger sind sie (Abb. 163), als seien Urkräfte der Erde in ihnen geformt, je jünger, desto zahmer, kultivierter, bis schließlich nur die zarte Antithese von Wölbung und Bucht der klassischen Basis (Abb. 173) übrig bleibt, auch sie noch erfüllt von dem Wohlgefühl mit der Hand abzutastenden körperlichen Oberflächengewoges.

Die jonische Säule Kleinasiens hat die zehnfache Höhe ihres unteren Durchmessers. Ihre Höhe allein gibt ihr den Charakter spielender Freiheit gegenüber dem gleichsam stöhnenden Ernst der dorischen Bildung. Ihren Pflanzenstengelcharakter schildert ihre Kannelierung in weit zahlreicheren Furchen als in der dorischen. Im Archaischen stoßen diese in haarscharfen Gräten aneinander, im Jüngeren bleiben sie durch schmale Zwischenflächen voneinander getrennt, um der Säule mehr Halt zu geben. Dadurch wird das Flächengefunkel noch reicher.

Aber die Krone der Bildung ist das Kapitell, dieser eigentliche Liebling des griechischen Architekten, an dem er jahrhundertelang immer wieder herumgeformt hat, auch dann noch, als sein Interesse am Dorischen längst erloschen war. Seine Urgeschichte freilich liegt noch im Dunkeln und wird so lange nur hypothetisch zu erschließen sein, bis nicht neue Funde die große Lücke zwischen der spätmykenischen Urform, die wir auf der Elfenbeinpyxis (Abb. 185) zu finden glauben, und den archaischen Lösungen von Naxiersphinx (Abb. 169) und Ephesos (Abb. 170) schließen werden.

Aber soviel ist doch wahrscheinlich: Das aeolische Kapitell (Abb. 167) ist ein von der Entwicklung später aufgegebener Vetter des jonischen und ist seinerseits wieder syrischen Bildungen verwandt, von denen der Weihrauchständer aus Megiddo (Abb. 183) ein Beispiel gibt. Über einer zweifachen Blattreihe, deren obere in Neandria zu einer Knospe verdichtet ist, steigt ein Blütenmotiv auf. In Neandria (Abb. 167) ist dies eine in Fassadenfläche gelegte Iris, deren Blätter sich seitlich einrollen, so daß in ihrem Zwickel noch ein Palmettenblattfächer Platz findet, in Megiddo (Abb. 183) ist es eine Kesselform, die als Lotosblüte bemalt ist. Am Schatzhaus in Delphi (Abb. 117) sind nur die beiden Blattkränze verwendet, an einem Weihgeschenkträger von der Akropolis in Athen (Abb. 155) klingt nur das Motiv der sich einrollenden Fassadenblätter nach, zwischen denen sich auch noch die aeolische Palmette erhalten hat. Wie auf anderem Wege das dorische Kapitell, so strebt auch das jonische danach, die ursprünglich imitative vegetabilische Form ganz in ideale zu verwandeln. So werden also die herabhängenden Blattkränze aufgegeben, aber der kesselartige Wulst, der in Megiddo Gefäß ist, bleibt mit seinem Kymatienschmuck, und auf ihm liegt der bauchartige Canalis in der Beschreibung des Vitruv III 5, 5—7, der an den Seiten um das sogenannte Auge in den hängenden Spiralen eingerollt ist. Ob dieser Kanal sich aus der aeolischen Form ableitet, in der Art, daß die getrennt aufwachsenden Volutenblätter sich vereinigten, oder daß, was weniger wahrscheinlich, unter dem Einfluß des Ostens das flach aufliegende Sattelholz im jonischen Blütengeiste vegetabilisiert wurde, ist einstweilen nicht zu entscheiden. Die Mannigfaltigkeit der Bildungen zeigt in der lange nicht kanonisch gleichmäßig gewordenen Erfindung eine Lebendigkeit, eine Elastizität und eine sich selbst treue Beharrlichkeit, die wahrhaft symbolisch sind für das Wesen griechischer Kunst. Am Kapitell der Naxiersphinx (Abb. 169) wölbt sich der Blattüberfall eigenwillig weit unter dem Canalis heraus, üppig wie eine tropische Pflanze, und ist gleichsam von dem zaghaften Volutenteil noch nicht unter den Hut gebracht. In Ephesos hingegen (Abb. 170) tragen die Voluten große Lotossterne und erdrücken den Kern. Die Zwickelpalmetten, die aus dem Spätmykenisch-Syrischen kommen, (Abb. 185), sitzen am Naxierkapitell (Abb. 169) flächenhaft schüchtern in ihrem Winkel, in Ephesos (Abb. 170) aber züngeln sie wie begehrliche Nattern aus ihrem Versteck. Vollendung wie immer im Attischen. Der bemalte Weihgeschenkträger von der Akropolis (Abb. 156) bewahrt noch die saftig archaische Form des Blattes. Aber darüber ist der Kanalteil im Ausgleich der Maße breiter und höher und hat jene unendlich liebenswürdige Kurve erhalten, als schwinge sich eine Volute zur anderen tanzend über einen Abgrund hinweg. Das Blattstück trägt, es kennt wie der Kelch unter der Blüte keine Schwere. Das Kanalstück aber gibt unter der Last leise nach und sammelt sich wieder: Zauberspiel von Steigen und Fallen, von Strömen und Ruhen wie in C. F. Meyers Gedicht vom Römischen Brunnen. Das Kapitell vom Erechtheion: (Abb. 177, 179) höchste Souveränität. Das Kymation als zu schwer und anspruchsvoll ist beinahe ganz aufgegeben und auf einen schmalen Eierstab reduziert. Dafür trägt die Säule als Stirnschmuck einen Lotos-Palmettenfries und über dem Kyma ein Flechtband. Kanal und Voluten aber, die im Archaischen so schwer ihre Einigung mit dem Säulenteil fanden, führen jetzt zweistimmig die Melodie. Wie immer im Griechischen liegt die Kraft nicht bloß im zeichnerischen Entwurf, sondern ebenso in der Ausführung. Wie aus den Volutenaugen sich die einzelnen Bänder aufrollen, Hauptfläche und Säume erhalten, durch Licht und Schatten das Auge verführen ihnen zu folgen, und sich wieder zusammenziehen, als seien sie glücklich lebendige Wesen, die ihr Tagewerk getan, das ist von bildhauerischer Vollendung, die keine andere Kunst kennt. Als Ausgleich zum Gebälk nach dem bewegten Gesang die wieder mit einem Kyma verzierte Platte, stärker wie im Archaischen; das Linienspiel muß wieder in der Hauptachse beruhigt werden.



Abb. 186. Sphinx auf hoher jonischer Säule (Abb. 159). Weihgeschenk der Naxier in Delphi. Delphi, Museum.
Nach Fouilles de Delphes IV, Taf. VI.

Die Augen des Erechtheionkapitells scheinen nicht ausgeführt. Sie waren bemalt mit Lotossternen im Nachklang von Ephesos her. Aber auch Anthemienband, Kymatien und Flechtband trugen Farben, Blau, Rot, Grün, gewiß auch Gold. Wer kann die ursprüngliche Glorie dieser Bauten ermessen?

Von einem Prachtbau hadrianischer Zeit stammt das Kapitell aus Ephesos (Abb. 180). Da hat ein klassizistischer Künstler auf eine Form des vierten Jahrhunderts v. Chr. zurückgegriffen. Unsterbliches Leben der Erfindung. Gegenüber dem Erechtheionkapitell Vereinfachung, aber neue Größe. Schlichtes Gegenspiel der archaischen Motive. Mächtiges Herauswölben des in nur drei Eiern gebildeten Kymas, weites Ausholen der Voluten. Einmotiviger Kanal, der mit herrlich ausgeführten Rundstäben geführt ist, von denen sich die so weich einmündende, als Fläche gearbeitete Schwingung unterscheidet. Die vorgreifenden Zwickelpalmetten wie Zweigchen im Knopfloch. In den Volutenaugen saßen Bronzerosetten. Herrliche Weichheit der einfachen Licht- und Schattenkontraste der großlinigen Anlage wie in praxitelischen Gewandfiguren.

Auch für den jonischen Bau bedeutete die Ecke eine Gefahrenquelle. Nicht wegen des Jochkonfliktes, der für ihn nicht existierte. Aber das jonische Kapitell war als Flächenfassaden-Kapitell wahrscheinlich ursprünglich nur für den Antenbau (wie Abb. 117) entstanden. Es ist nicht wie das dorische rund, sondern hat eben in dem Überfall seiner Blätter eine von der Volutenvorder- und rückansicht unterschiedene Seitenansicht. Aber wie soll es mit dieser an den Ecken gehalten werden, wo die Säule sich nach zwei Seiten in die Reihe ihrer Schwestern einordnen muß, also nicht mit einer Seitenansicht den Rhythmus beginnen kann? Leider kennen wir keine archaische Lösung der Aufgabe. Aber die am Erechtheion ist interessant genug (Abb. 174/75). Die beiden Fassaden erhalten ihre Volutenansichten, die an der Ecke in einen langen Schnabel zusammenstoßen, dem im Inneren diagonal das Zusammenwachsen der halben Voluten im rechten Winkel entspricht. Es gehört zu der so logischen Sauberkeit des Stils, daß im Winkel darüber an der Deckplatte agraffenhaft drei kleine Palmettenflächen sitzen. Nie Ausweichen, nie feige Kompromisse schließen, die kleinste, die letzte Ecke durch die Form adeln, das ist sein Ethos.

Aus solchen Lösungen lernen wir seine eigentliche Beweglichkeit kennen, die ihn für unzählige Aufgaben der architektonischen Dekorationen unentbehrlich machte. Die Grundge-



Abb. 171. Nordhalle des Erechtheions auf der Akropolis von Athen.
Nach Holdt-Hofmannsthal, Griechenland, Tafel 9.

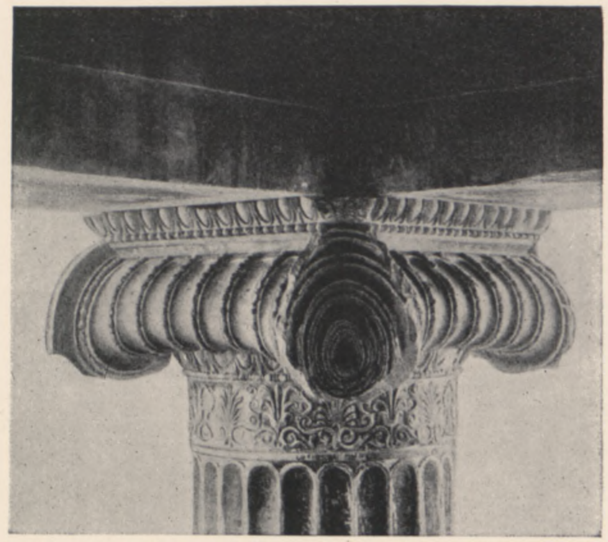


Abb. 174. Säule von der Nordhalle des Erechtheions. Blick vom Inneren.
Nach The Erechtheum, Tafel XXXVI, 6.

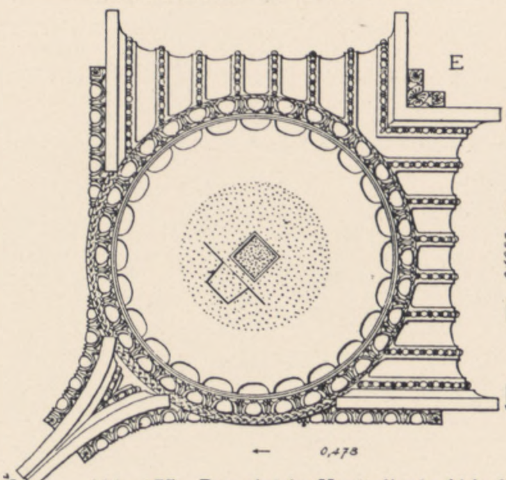


Abb. 175. Das gleiche Kapitell wie Abb. 174.
Nach The Erechtheum, Tafel XXII, E.



Abb. 172. Ante von der Korenhalle des Erechtheions.
Nach The Erechtheum, Tafel XXXVI, 1.

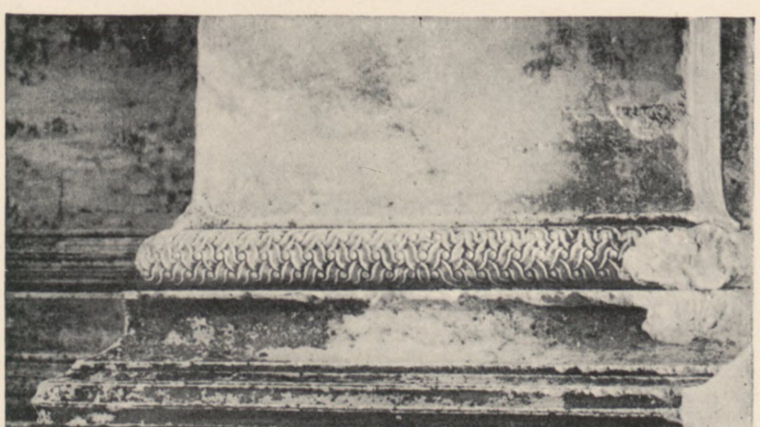


Abb. 173. Antenbasis der Nordhalle des Erechtheions.
Nach The Erechtheum, Tafel XXXVII, 5.



Abb. 176. Stück aus der Türumrahmung der Nordhalle des Erechtheions.
Nach The Erechtheum, Tafel XXXVII, 6.

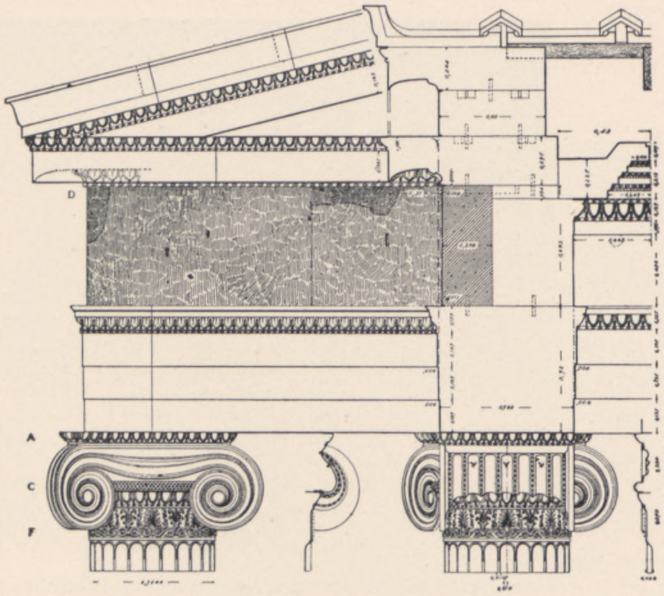


Abb. 177. Gebälk der Nordhalle des Erechtheions.
Nach The Erechtheum, Tafel XXII, D.

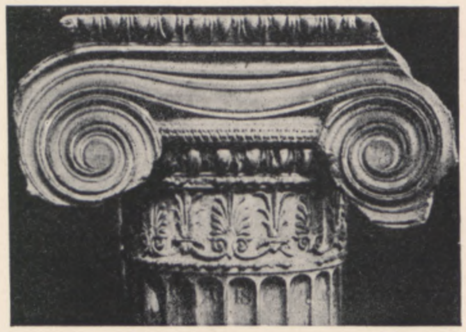


Abb. 179. Jonisches Kapitell von der Nordhalle des Erechtheions.
Nach The Erechtheum, Tafel XXXVI, 2.

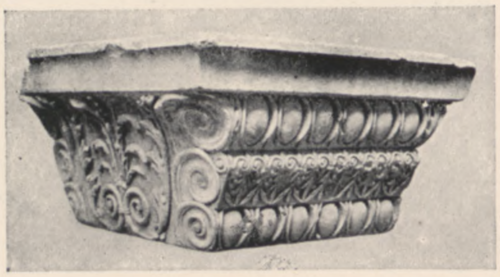


Abb. 181. Pfeilerkapitell vom mittleren Hafentor von Ephesos.
Nach Ephesos III, Seite 244, Abb. 203.



Abb. 178. Fries der Nordhalle des Erechtheions.
Nach The Erechtheum, Tafel XXXVII, 2.

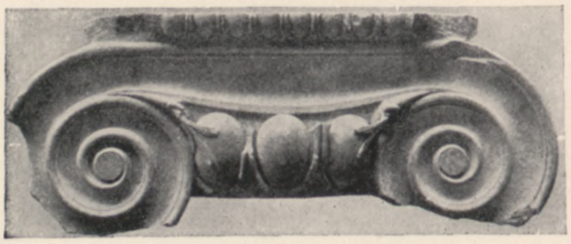


Abb. 180. Kapitell vom mittleren Hafentor von Ephesos.
Nach Ephesos III, Seite 202, Abb. 201.



Abb. 182. Tempelchen der Athena Nike auf der Akropolis von Athen.
Nach Holdt-Hofmannsthal, Griechenland, Tafel 6.

danken sind unendlich einfach: Volutenband, Blattkyma und Palmette. Aber was wird daraus immer neu gemacht? Am monumentalen Poseidonaltar von Cap Monodendri am Meer bei Milet aus der ersten Hälfte des VI. Jahrhunderts (Abb. 110, 111) ist die schlichte Mauer zuerst durch ein feines Astragal und einen Blattstab eingefaßt, erhält dadurch Profil, Schmuck und Kantigkeit für das Auge. Darüber läuft, um den Raum des eigentlichen Altarbezirks abzugrenzen, von Ecke zu Ecke ein Band, das mit seinen Voluten und Zwickelpalmetten im Grunde nichts anderes ist als ein umgekehrtes in die Länge gedehntes Kanalstück des jonischen Kapitells. Nun hat jede Ecke ihre Bestimmtheit, nun wandert das Auge den Bau entlang, macht Halt und wandert wieder bis zu den gleich Schlangenschwänzen herabhängenden Voluten des Stiegengebäudes. Auch hier ist alles Sache der Steinarbeit. Das Eckakroter vom Delphinion in Milet (Abb. 112) ist Teil einer gleichen Anordnung, aber mit welcher Verfeinerung. Der Altar von Monodendri ist etwa dem alten Artemision von Ephesos gleichzeitig. Das zweite Akroter hat im Auge die feine Rosette des jüngeren jonischen Kapitells, vertieft den Kanal, der in Monodendri wie getrieben konvex läuft, konkav, und begleitet ihn mit wunderbar sauberen Rundstäben. Aber Gradmesser der Stilentwicklung jonischer Formen ist immer die Palmette. In Monodendri liegt sie gebunden in der Fläche wie eine Hand mit geschlossenen Fingern, größer und freier als am Naxierkapitell (Abb. 169) aber noch in gleichem Geiste. Im Delphinion aber rühren sich die einzelnen Blätter des Fächers, sind kantig geworden und haben ihren eigenen Fall. Das ist der Stil unmittelbar vor den Perserkriegen.

Die Palmette ist in diesen Fällen nur dienendes Glied. Als Krönung von Grabstelen, als Akroter (Abb. 120), als Antenkapitell ist sie wahrhaft „Krone“. Das herrlichste Stück aus einer langen Reihe gleichartiger ist vielleicht die Grabstele aus Samos von etwa 490 (Abb. 187). Die Volutenführung mit ihrem Auge nahe verwandt dem Akroter vom Delphinion, aber der Fächer von jenem letzten unwiederbringlichen Zauber sich eben lockernder archaischer Strenge. Die schlanken Blätter sind in zwei Reliefschichten, einer unteren und einer oberen angelegt, als stießen sie im Streben nach Entfaltung aneinander, und zwischen ihnen drängen sich wie von einem zweiten Blattkelch kantige Spitzen hervor, deren eine das Hauptblatt krönt. Daß aber in den Volutenzwickeln oben und unten miniaturhaft nochmal Palmetten und Lotosblüte eingeschrieben sind, das sind die letzten archaischen Mordente und Triller auf der schon großen Linie der Kantilene.

Schließlich die herrliche Konsole vom Thron des amykleischen Apollo bei Sparta, der Schöpfung des Bathykles von Magnesia aus der Zeit um 500, von der uns nur ein paar edle Steine erhalten sind (Abb. 164). Wieder scheint die Bewegung, mit der das Kanalband in origineller Erfindung von der dorischen Säule wegschießt, schlangengleich, mit einer Rinne, die noch nicht die weiche Tiefe des Akroters vom Delphinion hat, aber ihr in der Ausbildung der Säume nahekommt. In den Zwickeln Palmetten mit linearer Zeichnung älteren Stils, im Auge das Stiftloch für eine vergoldete Bronzerosette.

Kehren wir nach diesem Exkurs zum Aufbau des jonischen Tempels zurück, so hat sein Gebälk ein Sechstel der Säulenhöhe. Das Epistyl besteht im Klassischen in den meisten Fällen aus drei leise übereinander vorkragenden Balken in Nachwirkung des Holzbaues, ist unverziert und trägt nur oben als Krönung und Abteilung ein feines Kymatienband (Abb. 177). Am Erechtheion, vollendet 406 v. Chr. (Abb. 177), folgt, wie auch sonst im Attischen (Abb. 182) der Fries, ein umlaufendes Figurenband, das aber auch fehlen kann. Den Fries schließt wieder ein Kymation ab. In jonischen Bauten Kleinasiens liegt auf dem Epistyl ein Zahnschnitt wie am Nereidenmonument von Xanthos (Abb. 168), ähnlich wie das dorische Triglyphon eine Erin-



Abb. 187. Akroter einer Grabstele von Samos. Samos. Museum.
Nach Noack, Baukunst des Altertums. Taf. 67.

nerung an die ursprünglich hier sichtbar sitzenden Balken des Holzbaues. Schließlich wieder reich mit Perlschnur und Blattreihen verziert Geison und aufsteigende Giebelsima. Der Durcharbeitung des Baues im Inneren, Türprofilen (Abb. 176), Fensterlösungen, Kassettendecken der Dachlösung, können wir nicht folgen, dem Schmuck des Dachfirstes mit pflanzlichen und figürlichen Akroterien (Abb. 168) und Stirnziegel werden wir oft begegnen.

Großes Vermögen des Stils, der sich an den kleinasiatischen Kolossalbauten eigentlich entwickelt und dort die Fülle seiner natürlichen Fruchtbarkeit, Massenwirkung der Säule und die Majestät ihrer Höhenwirkung entfaltet, der aber zugleich Sinn hat für den „Schmuckkasten" des kleinen Baues, den er mit einer Liebe durchbildet, wie im Schatzhaus der Siphnier (Abb. 79), an dem anderen aus dem Heiligtum der Athenaia Pronaia in Delphi (Abb. 117), am Niketempel (Abb. 182), am Erechtheion (Abb. 171 ff.), als sei die architektonische Miniatur sein eigentliches Handwerk. Da (Abb. 117) wird das Gebäude auf eine Torusbasis gestellt und mit einer Perlschnur umzogen, als sei es eine schöne Dame, deren Eleganz mit dem Schuhwerk beginnt. Der Jonismus hatte den Marmorstil längst ausgebildet, als Festland und Westen noch mit den dumpfen Kalksteinen ihrer Steinbrüche arbeiten. Dem Marmor, aber auch dem Kalkstein (Abb. 165) entlockt er die feinsten Wirkungen seiner Präzisionsarbeit, Glanz und Schimmer oder sammetweiche Fläche des Materials. Daher seine Unermüdlichkeit in der Durchbildung der Ornamente (Abb. 178), seine Verschwendung von Zierat an Säulensockeln nach ägyptischem Vorbild (Abb. 160, 200), Antenkapitellen (Abb. 172, 181), Türrahmen (Abb. 176), Epistyl, Sima (Abb. 177) und Akroter, als seien das nicht Arbeiten von Steinmetzen, sondern von Goldschmieden, deren Gesinnung gewiß hinter diesen Schöpfungen steht, ähnlich wie in der Dürerzeit. Nur in der Gotik ist das Ornament der Kunst wieder so wichtig gewesen wie im Jonischen.

Welche Urbegabung eines Volkes, die sich auszuleben zwei solche Stile einander gegensätzlich aus sich heraus entwickelt, wie das nie wieder ein Zeitalter getan hat. Der dorische Bau ist Verkörperung des adeligen hohen Muts der dorischen Geschlechter, alles dessen, was griechisch unübersetzbar *ἀρετή* und *θυμός* heißt, sein Geist ist *νόμος* und *ὀρθοσία*, und *ἀνάγκη* steht hinter der tragischen Unerfüllbarkeit seiner Idee. Die jonische Erfindung aber ist aus der *χάρις* geboren, ihre Beweglichkeit kommt aus dem *νοῦς*, in der haarscharfen Vollendung der Form strebt sie unaufhörlich nach *τέλος* und sie schwebt selig in der *εὐκοσμία*, die von Anfang an ihr Ideal war. Die großen stadt- und staatschaffenden Landschaften des Festlandes und Großgriechenlands haben dorisch gebaut, die staatschwachen Kolonisten des Ostens jonisch, zum dorischen Bau gehören Theognis, Tyrtaios und Pindar, zum jonischen Sappho und die



Abb. 188. Damareteion. Dekadrachme von Syrakus. Silber, Originalgröße.

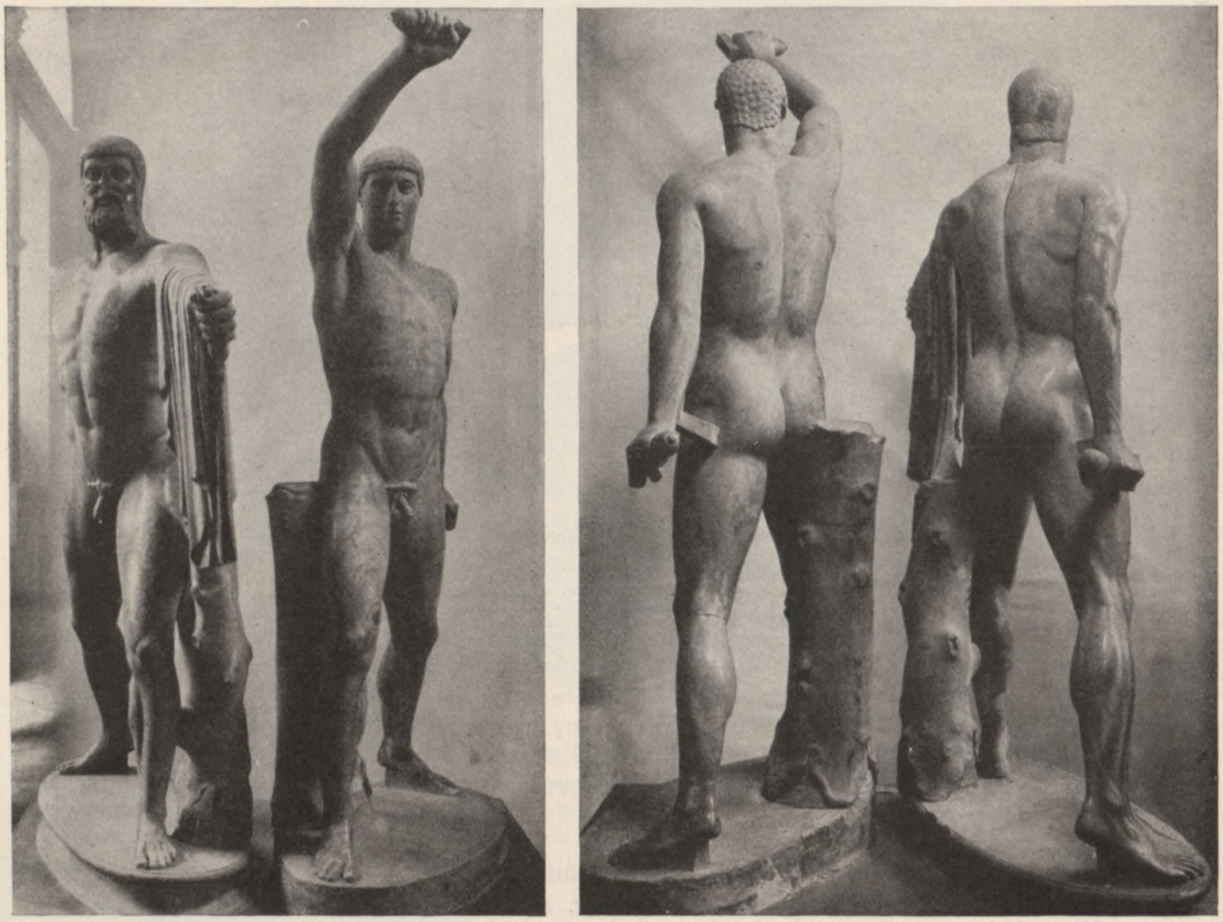


Abb. 189. Die Gruppe der Tyrannenmörder. Neapel, Museo nazionale. Römische Kopie.
Wiederherstellung mit dem bärtigen Kopf des sogenannten Pherekydes nach dem Exemplar im Vatican.
Nach Aufnahmen des Museums in Neapel.

Elegiker, und wenn wir die Programmschriften hätten, mit denen die großen Architekten ihre Bauten begleiteten, würden wir hören, was die Vertreter der einen Theorie denen der anderen vorwarfen. Schließlich aber hat der jonische Stil gesiegt, denn feine Zierglieder und bewegte Akrotere, zuletzt auch Fries und die jonische Säule des Innenraumes hat der hochklassische dorische Bau vom jonischen übernommen, und alle seine letzten Bauten hat Athen auf der Höhe der Macht jonisch ausgeführt, Ilissostempel, Niketempel und Erechtheion. Aber jeder Stil ist doch nur durch den anderen geworden und keiner ist griechischer als der andere. Und wer der schwer auffindbaren Gesetzmäßigkeit der figürlichen Bildungen der griechischen Kunst nachspürt, wird das dorische Gerüst ihrer Erscheinung finden und die dorische Haltung ihres Willens, aber feingliedrig und beweglich, blütenhaft und sonnig wird sie erst werden, wenn sie jonisch gelernt hat, gleich dem festländischen Epos, das nur auf jonisch Weltlied geworden.

Anmerkungen

S. 124. Jonische Architektur im Allgemeinen: Weickert, Typen der archaischen Architektur, 186ff.

S. 124. Heraion von Samos: E. Buschor, Athen. Mitteilgn. 55, 1930, S. 10ff., wo auch unsere Abb. 157 durch die vollständigeren Pläne (durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe geteilte Cella), Beilage 13 und 19 korrigiert wird.



Abb. 190. Kentaurenschlacht. Schale in München, Museum für antike Kleinkunst. (Dazu Abb. 199.)
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Taf. 86.

S. 125. Hocharchaische Vorgeschichte. Für Samos siehe jetzt E. Buschor a. a. O.

S. 126. Jonische Säule. Grundlegend: O. Puchstein, Das jonische Kapitell 47, Berl. Winckelmanns-progr. und die jonische Säule 1907. J. Braun-Vogelstein, Archäol. Jahrb. 35, 1920, 1ff. Weickert, Philol. Wochenschr. 1922, 32ff. Möbius, Athen. Mitteil. 52, 1927, 165ff.

S. 129. Palmette: Buschor, Athen. Mitteil. 52, 1927, 21. Möbius, Die Ornamente der griechischen Grabstelen.

C. Chronologie. Die chronologische Anordnung der Monumente, welche die Grundlage jeder geschichtlichen Darstellung bildet, begegnet im Griechischen deshalb einer besonderen Schwierigkeit, weil wir nur wenige sicher datierte Funde besitzen. Das gilt beinahe für den ganzen Verlauf der griechischen Kunst, aber für ihren archaischen Teil besonders. Der Stil der Mitte des sechsten Jahrhunderts ist durch die Reliefs der von Kroisos von Lydien (560—546) in Ephesos gestifteten Säule (Abb. 200) annähernd bekannt. Vom Ausgang des Archaischen besitzen wir im Damareteion (Abb. 188), dem Dekadrachmon, das Damarete, die Gattin Gelons von Syrakus, nach der Schlacht von Himera 480 prägen ließ, und in der Gruppe der Tyrannenmörder, dem Werk der Künstler Kritios und Nesiotes, das 477/76 in Athen aufgestellt wurde, (Abb. 189), sichere Anhaltspunkte, und haben aus den Vasenfunden auf der Akropolis von Athen, die aus dem Schutt der 480 von den Persern verwüsteten Burg stammen, die Tatsache kennen gelernt, daß die großen attischen Vasenmaler Brygos (Abb. 191, 195), Duris (Abb. 198), Hieron, Onesimos (Abb. 196), der Panaitiosmaler (Abb. 193, 194) damals auf der Höhe ihrer Entwicklung standen. Aus diesen sicheren Fixierpunkten ist mit Hilfe anderer hier nicht zu schildernder mehr oder weniger hypothetisch erschlossener Datierungsmomente eine sichere Anordnung der Monumente von 550—480 dank vortrefflicher Untersuchungen der letzten Jahre gewonnen worden. Über die Kroisossäule hinaus gibt es einstweilen kein älteres sicher datiertes Monument. Der Aufbau der kunstgeschichtlichen Chronologie von da ab ins siebte Jahrhundert hinein und darüber hinaus bleibt also hypothetisch. Doch ist hier wenigstens bis etwa 600 v. Chr. eine gewisse Übereinstimmung erzielt, die höchstens um ein oder zwei Jahrzehnte schwankt.



Abb. 192. Die Euphroniosschale in München.
Außenbild: Herakles im Kampfe gegen den dreileibigen Geryoneus. Innenbild: Der schöne Leagros.
Nach Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III, Seite 121, Nr. 391.



Abb. 193. Symposiasten. Innenbild einer Trinkschale.
Werk des Panaitiosmalers. Boston, Museum of fine arts.
Nach P. Hartwig, Griechische Meisterschalen, Tafel XIV, 2.



Abb. 194. Theseus auf dem Meeresgrunde vor Amphitrite.
Schaleninnenbild. Werk des Panaitiosmalers. Paris, Louvre.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 5.

Tafel XVII

Abb. 195—199



Abb. 195. Nach dem Symposion. Innenbild von der Brygosschale in Würzburg. Wagnersche Kunstsammlung. Nach Furtwängler-Reichhold, Tafel 50.



Abb. 196. Attischer Reiter. Innenbild einer Schale des Onesimos. Nach Pfuhl, Malerei und Zeichnung III, Seite 129, 404.



Abb. 197. Der Knabe Antiphon. Von einem Vasenuntersatz. Berlin, Antiquarium 2325. Nach Aufnahme des Museums.

Abb. 198. Eos trägt den toten Memnon. Innenbild einer Schale des Duris. Paris, Louvre. Nach Photographie Alinari, 23 723.

Abb. 199. Der unterlegene Kentaur. Innenbild einer Schale in München. (Zu Abb. 190.) Museum für antike Kleinkunst. Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 86.



Abb. 198.



Abb. 199.



Abb. 191. Von der Iliupersisschale des Malers Brygos. Paris, Louvre.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei. Taf. 25.

Freilich leidet unsere Konstruktion notwendigerweise deshalb an einer gewissen Einseitigkeit, weil sie beinahe allein auf der attischen Entwicklung aufgebaut ist. Denn nur in der attischen Keramik besitzen wir aus dem Geometrischen heraus eine solche Fülle stilistisch zusammenhängender Werke, daß sich aus ihnen eine fortlaufende Reihe bilden läßt, die bis tief ins vierte Jahrhundert hinein eine geschlossene Entwicklung mehrerer Jahrhunderte darstellt. Bei dem allerengsten inneren Zusammenhang von griechischer Zeichnung und griechischer Plastik läßt sich durch Vergleich auch die Skulptur in sie einordnen. Für jede andere der an der Schöpfung der griechischen Kunst beteiligten Landschaften fehlen uns solche zusammenhängenden Reihen von Denkmälern, sei es, daß ihre staatlich kulturellen Schicksale nur eine beschränkte Teilnahme an produktiver Kunst während gewisser Perioden erlaubten wie etwa in Sparta (Abb. 210/211), oder daß die Funde versagen, wie bisher beinahe gänzlich für die jonische Malerei und erzählende Plastik Kleinasiens. Daher können wir die Einwirkungen, die die attische Kunst namentlich in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts von außen erfahren, einstweilen nur unsicher packen und haben für die entscheidende Periode des Herauswachsens der Kunst aus dem Geometrischen heraus nur eine große führende Gruppe deutlich vor Augen, die kretisch-protokorinthische (Abb. 90—92, 102, 250—254). Wie die große Geschichte des jonischen Stils neben dem dorischen in der Architektur zeigt, muß sich vor allem im griechischen Osten auch in der Malerei und Plastik weit mehr und Vielfältigeres abgespielt haben, als wir heute wissen. Auch die Kunst des Peloponnes, die in der korinthischen Vasenmalerei (Abb. 96—98) als so bedeutende Individualität neben der attischen steht, ist uns, obwohl gerade für sie aus den literarischen Quellen eine Kontinuität bis in hocharchaische Zeiten zu erschließen ist, nur fragmentarisch bekannt.

Versuchen wir gewissermaßen als Meilensteine an unserem Wege die Jahrzehnte von der Kroisossäule ab aufwärts zu fixieren, so ergibt sich etwa folgendes Bild:

In die Zeit der Kroisossäule um rund 550 mit ihrer bei dem fragmentarischen Zustand nicht deutbaren Darstellung eines Zuges schreitender Figuren (Abb. 200) gehören, am Stil der Ge-

wandfalten als Barometer derEntwicklung gemessen, folgende Werke: die Caeretaner Hydrien, eine nur in Italien gefundene und wahrscheinlich auch dort von einem jonischen Atelier gearbeitete Klasse, deren darstellerische Lebendigkeit und malerische Buntheit einen Schluß auf die uns verlorene gleichzeitige große jonische Malerei zulassen (Abb. 207), die älteren chalkidischen Vasen (Abb. 215), die älteren Werke des Exekias (Abb. 216/17), das Fragment von der Amphora des Nearch, Achill vor seinem Gespann (Abb. 105), die Scherben aus Klazomenae (Abb. 212/13), das Werk des korinthischen Malers Timonidas (Abb. 96). Wir ziehen gleich die Folgerungen aus dieser Zusammenstellung. Etwas älter als die Kroisossäule, aber enge mit ihr zusammenhängend ist das herrliche Fragment eines Frauenkopfes in New-York (Abb. 201), gleichzeitig mit ihr ist eine weitverbreitete Gattung von figürlichen Alabastren, welche die Hera von Samos mit dem Steinhuhn darstellen (Abb. 206), offenbar in Nachahmung eines großen Kultbildes. Der Überfall ihres jonischen Gewandes ist in energischen Falten getreppt, der linke Fuß ist vorgeschoben und die rechte Hand hält das Gewand. Damit ist die Distanz zu einem berühmten Werke festgelegt, der Hera mit der Weihinschrift des Cheramyes im Louvre (Abb. 204), deren Bild wir durch die nur wenig ältere sogenannte Samierin von der Akropolis ergänzen können (Abb. 203). Jünger als diese beiden Bilder ist die Figur in Berlin aus dem gleichen Kunstkreis Abb. 204, in der unter Beibehaltung der Anlage die unnatürliche Steilheit allmählich gemildert, die Umrißlinie lebendiger, das Relief verfeinert wird. Der untere Teil des Gewandes erhält eine breite Mittelfalte, und eine feine Bewegtheit des Treppensaumes am Obergewande stellt sich ein. Die Aphrodite von Lyon (Abb. 202) aber mit ihrem freigelegten muskulösen Arm, den langen zur Vermittlung von Kopf und Körper eingeführten Haarschnüren und der Einteilung des Überfalls in einer größeren Gliederung der Treppenfalten steht in der Mitte zwischen dieser Figur und dem Alabastron Abb. 206.

Der günstige Fall einer solchen stilistischen Reihenbildung innerhalb einer Kunstschule ist bei der fragmentarischen Überlieferung der archaischen Kunst selten. Daher benützen wir ihn. Die Samierin, die Hera des Cheramyes und die Figur in Berlin Abb. 204 mögen dem Jahrzehnt 580—570 angehören, dann gehört die Aphrodite von Lyon in das Jahrzehnt 570—560.

Auf der Amphora des Exekias Abb. 216 hat das Profil der Leda einen bestimmten Schnitt. Es fällt in der hohen Stirne steil ab und geht mit einer zarten Einsenkung in die Nase über. Unter dieser ist der knappe Mund zurückgenommen, und ein eigentümlich spitzes energisches Kinn leitet zu dem langen Halse über. Das ist genau das gleiche Profil, das ein weiblicher Kopf im Akropolismuseum in Athen (Abb. 218/19) aufweist. Ja, die Identität geht so weit, daß der Maler, offenbar in den gleichen Ateliers erzogen wie die Bildhauer, nicht nur dem Haar die gleiche Wellenlinie als Grenze zum Gesicht verleiht, sondern daß er sogar das Ohr mit dem langen und breiten Läppchen und den Schnitt der Muschel wiederholt. Wir haben also in dem Köpfchen einen wertvollen Anhalt für die attische Bildhauerei um 550.

Das Thema der Entführung der Europa taucht neben dem caeretanischen Bilde noch an zwei Stellen auf, auf der Metope eines Tempelchens von Selinunt (Abb. 208) und an einer Metope des Schatzhauses von Sikyon in Delphi (Abb. 209). Die drei Bilder, aus drei verschiedenen Provinzen der griechischen Kunst scheinen sehr ungleich. Und doch gehören sie ungefähr in die gleiche Epoche. Die Mittelfalte am Rock der Europa von Selinunt spielt stilistisch etwa die gleiche Rolle wie das Mittelmotiv auf der Brust des samischen Alabastrons Abb. 206, und die Grenze der Haarwellen steht ähnlich zu Exekias (Abb. 216) und zum Marmorköpfchen aus Athen (Abb. 218/19). Aber auch die Metope von Sikyon kann nicht mehr in den ältesten Stil des Jahrhunderts gehören. Dazu ist die Modellie-

rung der Europa, wenn auch faltenlos, zu weich, und dem Mäntelchen von ihrem linken Arm herab mit seinen Stofflagen werden wir ähnlich im nächsten Jahrzehnt aufwärts begegnen. Die Sikyon-Metopen, gewiß Arbeiten eines Sikyoniers, also eines Peloponnesiers, gehören in das Jahrzehnt 560—550.

Schließen wir noch eine peloponnesische Stadt an, die künstlerisch widerspruchvollste. Das Relief aus Sparta (Abb. 210) stellt die Verehrung heroisierter Toter dar. Der vornehme Tote hält den mächtigen Kantharos, seine Frau enthüllt mit der Linken ihr Antlitz und trägt in der Rechten einen Granatapfel. Die winzig kleinen Stifter bringen die Opfergaben, der Mann vorausgehend Hahn und Ei für den Gott, die Frau Granatblüte und Apfel für die Göttin. Der Faltenstil des Mantels ist genau der des Vasenbildes aus Klazomenae (Abb. 213), etwas vergröberter der Kroisossäule (Abb. 200).

In welchen Reichtum, in welche Verschiedenheit künstlerischer Richtungen sehen wir auf diese Weise um die Jahrhundertmitte hinein. Neben der sinnlich weichen fleischigen Modellierung des Joniers (Abb. 201) die straffe knappe attische Form (Abb. 218), neben der Subtilität der Graphik bei Exekias (Abb. 216/17) und Nearch (Abb. 105) die leichtsinnig flott erzählten Novellen der Caeretaner Hydrien (Abb. 207), in Selinunt ein gewisses provinzielles Auseinanderfließen der großflächigen Form (Abb. 208), in Sikyon (Abb. 209) ziselierende Verfeinerung eines etwas zurückgebliebenen feinflächigen Stils, in Sparta (Abb. 210) Vergröberung aus Jonien importierter Vorbilder. Nur in dieser Epoche haben wir Zeugnisse aus Osten und Westen, Attika und dem Peloponnes. Diese Mannigfaltigkeit der landschaftlich bestimmten Individualitäten griechischer Kunstschulen muß man sich für andere Jahrzehnte vor Augen halten, für die uns die Monumente fehlen.

Gehen wir an der Hand der attischen Vasenmaler einen Schritt aufwärts-zurück. Exekias und Nearch kommen aus einer großen Tradition der attischen Vasenmalerei, deren Hauptwerk die um 560 gearbeitete, nach ihrem Finder so bezeichnete Françoisvase im Museum von Florenz (Abb. 100, 200—225) ist. Eine wahre Bilderbibel damals moderner mythischer Erzählungen. Der Zug der Götter zur Teilnahme an der Hochzeit von Peleus und Thetis, der Kampf der Pygmaeen mit den Kranichen, die kalydonische Jagd, der Jubel der Knaben und Mädchen nach dem Sieg des Theseus über Minotauros, die Rückführung des von Dionysos trunken gemachten Hephaest in den Olymp, wo er allein seine Mutter Hera von dem ihr aus Rache angefertigten Zauberthron wieder befreien kann, der Überfall des Troilos am Brunnenhaus durch Achill, der Kampf der Lapithen und Kentauren, das Wettrennen bei den Leichenspielen für Patroklos. Ajas, der die Leiche des Achill aus der Schlacht trägt (Abb. 100), die Gorgo Medusa, die große kleinasiatische Tiergöttin und die ihr geheiligten Tiere. Der technisch bis in die letzten Miniaturzeichnungen der Gewänder (Abb. 221) durchgeführte Bilderreichtum dieses Prachtgefäßes allein läßt auf die gleichzeitige attische Kultur und die hinter dem Gefäß stehende große Kunst einen Schluß zu.

Die Bilder der Françoisvase unterscheiden sich von der eben gebildeten Gruppe von 550 nicht bloß durch die Faltenlosigkeit der Gewänder und zahlreiche nachher zu besprechende stilistische Sonderzüge, sondern auch durch einen besonderen Bau der Gesichter. Die Profillinie flieht von der Nase ab stark zurück, statt wie bei Exekias sich mehr der Senkrechten anzunähern. Die Gesichter sind knapper, kleiner wie dort, die Männer haben ziemlich lange feine Nasen, am Kinn spitz vorspringende, meistens in der Linie etwas geschweifte Bärte. Im Haupthaar sind häufig über der Stirne feine Locken zurückgekämmt und heben sich deutlich von den nach der Seite gestrichenen Haarwellen ab. Das sind lauter Einzelzüge, die ähnlich an

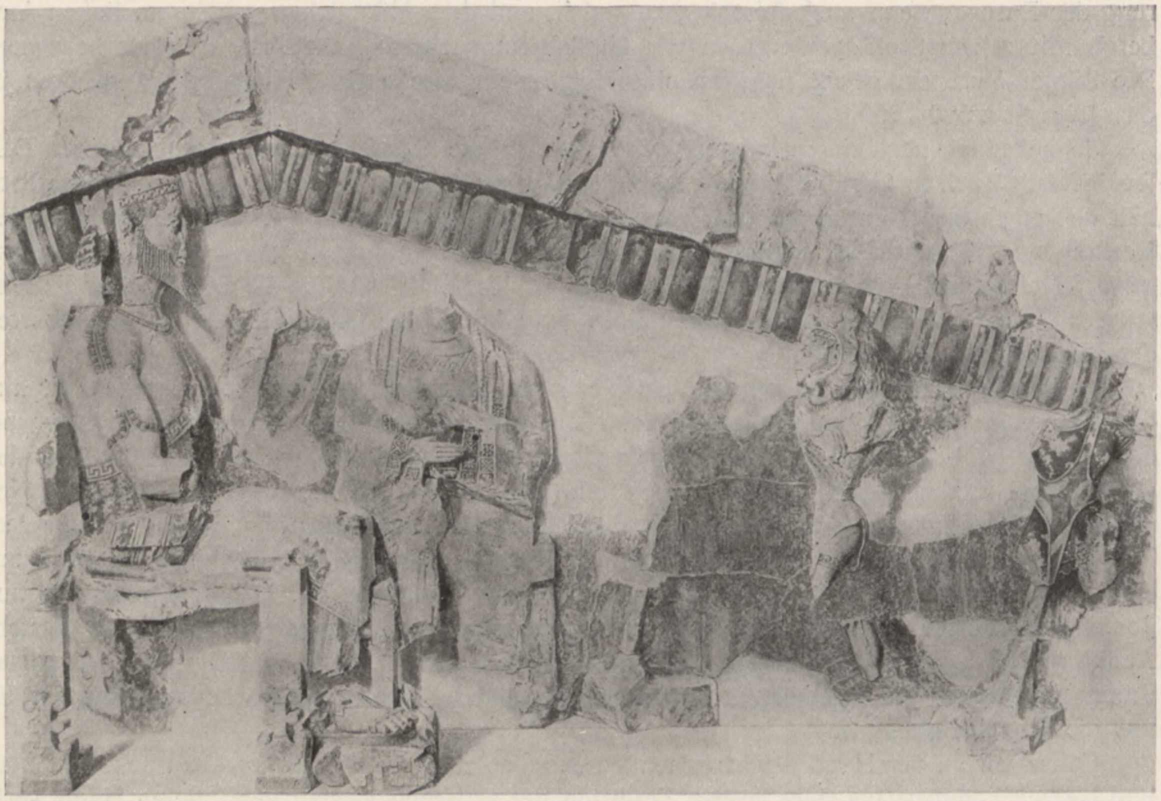


Abb. 231. Kleiner fragmentierter reichbemalter Giebel aus Kalkstein mit der Einführung des Herakles in den Olymp. Athen, Akropolismuseum.
Nach der Zusammensetzung von R. Heberdey. Höhe 0,89 m.

dem Jünglingskopf in New York (Abb. 226) wiederkehren. In ihm haben wir also ein Werk der attischen Bildhauerei um 560. Seine Züge aber, die breit-runde Stirn, die herausspringenden Backenknochen und die stark darunter zurückspringende Partie von Mund und Kinn, endlich eine ähnliche Behandlung des Haares hat ebenso der herrliche Apollo aus Kalyvia in Attika (Abb. 228), nur mit dem Unterschied, daß sich sein in die Länge gezogenes Gesicht schon der Zeichnung des Exekias (Abb. 216) annähert. Also können wir ihn in der Reihe der Apollines auf 560—550 festlegen.

Ungefähr in die Zeit der Françoisvase gehören ein paar köstliche kleine Porosgiebel von der athenischen Akropolis, der eine mit der Einführung des durch seine Heldentaten göttergleich gewordenen Herakles in den Olymp (Abb. 231) und der andere mit der Darstellung der Verfolgung des Troilos durch Achill (Abb. 229), die wir von der Françoisvase her kennen. Auf dem Einführungsgiebel erscheint Hermes beinahe genau so wie Iris auf der Françoisvase, und die großen Bärte alter Götter und Kentauren auf dieser sind gebildet, wie der des Göttervaters auf dem Giebelchen. Die zierlichen Werke gehören also in die zweite Hälfte der sechziger Jahre des VI. Jahrhunderts.

Mit der Hydriaträgerin aber (Abb. 229), an deren Mäntelchen wir vorher bei der Europa vom Sikyonierschatzhaus (Abb. 209) gedacht haben, hängt wieder nach der Form des knappen breitwangigen Gesichts, des breiten Mundes, der vorquellenden Augen, der dreieckigen Stirne



Abb. 200. Fragmentierte Säule vom alten Artemistempel von Ephesos, von König Kroisos von Lydien gestiftet. Marmor. London, Brit. Museum. Pryce, Cat. I, Seite 47 ff.
Nach Excavations of Ephesos-Atlas, Tafel XVI.



Abb. 201. Fragment eines Frauenkopfes. Marmor. New York, Metropol. Museum.
Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 202. Die Aphrodite von Lyon. Lyon, Museum. Marmor.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, 561.



Abb. 203. Die „Samierin" von der Akropolis von Athen. Athen, Akropolismuseum. Marmor.
Nach Photographie Alinari, 24643.



Abb. 204. Die Hera mit dem Steinhuhn. Berlin, Altes Museum. Marmor.
Nach Photographie des Museums.



Abb. 205. Die Hera von Samos. Weihgeschenk des Cheramyes. Paris, Louvre. Marmor.
Nach Photographie Giraudon, 28900.



Abb. 206. Figürliches Alabastron.
Die Hera von Samos mit dem Steinhuhn.
London, British Museum, B. 205.
Nach Catal. of Terrakottas in the British Museum Tafel XVII.



Abb. 207. Caretaner Hydria. Entführung der Europa.
Rom, Museo Nazionale di Villa Giulia.
Nach Bollettino d'Arte, Serie II, anno III, 1923/24, Seite 504.



Abb. 208. Entführung der Europa. Metope von einem Tempelchen in Selinunt. Palermo, Museo naz. Höhe 0,84 m.
Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 209. Metope vom Schatzhaus von Sikyon in Delphi.
Delphi, Museum. Breite 0,70 m.
Nach Fouilles de Delphes, IV, Tafel III.



Abb. 210. Heroenrelief aus Sparta.
Berlin, Altes Museum. Lakonischer Marmor. Höhe 0,87 m.
Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 211. Die Arkesilaschale. Paris, Louvre. Thon.
Durchmesser 0,29 m
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 151.





Abb. 212 und 213. Scherben von einer Hydria aus Klazomenai. Der von Achill verfolgte Troilos eilt zu Priamos und Hekabe.
Nach Athenische Mitteilungen XXIII, 1898 Tafel VI.



Abb. 214. Herakles, den Meergreis bedrängend, und die erschreckten Nereiden vom Tempel von Assos.
Paris, Louvre. Vgl. Abbildung 148. Nach Photographie Alinari 22618.

Tafel XX

Abb. 215–219



Abb. 215. Zeus im Gigantenkampf.
Von der Chalkidischen Hydria
in München.

Nach Furtwängler-Reichhold.
Griechische Vasenmalerei Tafel 32.



Abb. 216. Leda und die Dioskuren.



Abb. 218.



Abb. 217. Achill und Ajax beim Brettspiel.

Abb. 216/17. Von einer Amphora des Exekias. Rom, Vatikan.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 132.



Abb. 219.

Abb. 218/219. Frauenkopf in Athen,
Akropolismuseum. Marmor.

Nach Aufnahme des
Deutschen Archäolog. Instituts, Athen.

und dem Schnitt des Haares die Sphinx von Sparta (Abb. 227) zusammen, ist nur etwas älter und derber. Überraschendes Resultat. Denn nun wird die zeitliche Verwandtschaft der Sphinx mit der Aphrodite von Lyon deutlich (Abb. 202), die wir in ihrer jonischen Reihe vorher auf etwa 570 haben ansetzen können. Von beiden Werken aber hat man nur einen kleinen Schritt aufwärts zu tun, um zu der berühmten stehenden archaischen Göttin in Berlin zu gelangen (Abb. 230), die etwa um 475 entstanden sein mag.

Auch in dem Jahrzehnt 570—560 können wir das attische Bild durch den Blick auf andere Landschaften ergänzen. Die Arkesilasschale (Abb. 211) nämlich stellt König Arkesilaos II. von Kyrene als Monopolherrn des Silphionhandels dar. Da der König nur kurz in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre des sechsten Jahrhunderts regierte, haben wir einen äußeren chronologischen Stützpunkt diese Leistung der spartanisch-kyreneischen Kunst in unser Jahrzehnt einzubeziehen. Vom Korinthischen gehört der zierliche Pinax in Berlin mit seiner lichten Komposition und den zierlichen Helden seiner Schlachtszene (Abb. 98) hierher, und man hat nur die ausschreitende Figur des Diomedes mit dem Ajas (Abb. 95), Achill mit seinem fein zurückgestrichenen Stirnhaar (Abb. 94) mit Apollon auf der Françoisvase zu vergleichen, um zu sehen, wie recht wir vorhin taten (S. 111) diese argivische Gruppe dem gleichen Jahrzehnt zuzuweisen.

Nahe bei Diomedes und Ajas im Motiv ihres Ausschreitens und dem charakteristischen Gegensatz des von



Abb. 232. Reliefgefäß aus Sparta.
Nach Ann. Brit. School at Athens XII 1905/06, Taf. IX.

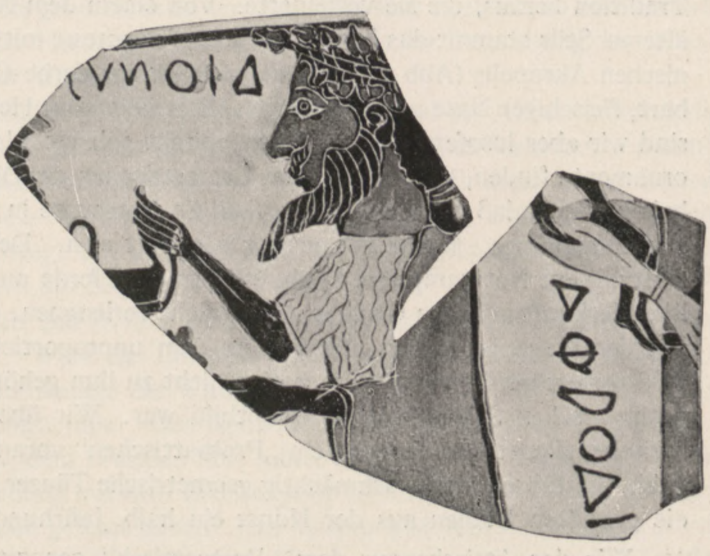


Abb. 233. Dionysos, von einer archaischen Vasenscherbe von der Akropolis von Athen.
Nach: Die Antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, Heft 1, Taf. 29.



Abb. 234. Herakles den Meergreis niederringend in Gegenwart einer freundlichen Dämonendreiheit.
Fragmente vom Giebel des Hekatompedon in Athen. Athen, Akropolis-Museum.
Nach R. Heberdey, Altattische Porosskulptur, Taf. III.

vorne gesehenen Panzer-Oberkörpers zu den Beinen im Profil steht das Fragment eines Reliefgefäßes aus Sparta (Abb. 232), wahrscheinlich Ausläufer einer in Kreta beheimateten Gattung. Endlich gehört nach seiner Verwandtschaft mit jenen ausschreitenden Heldenfiguren auch der Herakles des kleinen Kalksteingiebels von der Akropolis von Athen (Abb. 118) in dieses Jahrzehnt 570—560.

Haben wir aber im Korinthischen durch den Berliner Pinax (Abb. 98) einen neuen Fixpunkt gewonnen, dann ist klar, daß die dichtgedrängte Komposition des Amphiaraoskraters (Abb. 97) mit ihren untersetzten Figuren und dem schweren Schlag ihrer Pferde älter und wohl um 570 anzusetzen ist. Im Osten gehört die Amphora aus Klazomenae (Abb. 69) mit ihren zierlichen spitzen Mädchengesichtern und der maniriert luftigen Disposition des Chors in die Zeit um 560.

Die Kunst der Meister der Françoisvase, Klitias und Ergotimos, wuchs aus einer älteren Tradition heraus, die sie verfeinerte. Von einem dem Namen nach unbekannten Meister dieses älteren Stils stammt das herrliche Vasenfragment mit dem Bilde des Dionysos von der athenischen Akropolis (Abb. 233). Das breitflächige derbe Gesicht des Gottes mit kurzem Schnurrbart, fleischiger Nase und Glotzaugen leitet über zum Herakles der Netosvase (Abb. 99). Damit sind wir aber insofern an einen Wendepunkt gelangt, als auf dieser sich noch Reste jener Füllornamente finden, die wir aus dem Geometrischen des Dipylonstiles (Abb. 64—67) kennen. Wir haben also Anlaß zur Vermutung, daß die Netosvase in genetischer Reihe mit dem Dipylonstil zusammenhänge. Diese Vermutung bestätigt sich. Denn auf einem etwas älteren Stück der Gattung der Netosamphora (Abb. 104) treten Pferde auf, die mit ihren langgezogenen Leibern ihre Herkunft aus dem Geometrischen nicht verleugnen. Auch dies ist merkwürdig, daß das Bild mit der Wagenfahrt sich plötzlich an dem unproportioniert riesigen Löwen totläuft. In das Bild regiert gewissermaßen noch eine nicht zu ihm gehörige Idee hinein, ein Löwe, der auf dem geometrischen Stück Abb. 62 Hauptbild war. Wir übergehen, zu Knappheit verpflichtet, die Zwischenglieder, die zu der dem „Protoattischen" vorausgehenden Gattung der Phaleronkanne (Abb. 68) führen, deren schmächtig geometrische Tänzer und Tänzerinnen wir mit Absicht unter die graziösen Damen aus der Kunst ein halb Jahrhundert später gesetzt haben.

Wie das Attische aus dem „Protoattisch" genannten Zwischenstil herauswächst, so das Korinthische aus einem „Protokorinthisch" genannten, der seinerseits auch aus dem Geometrischen kommt.



Abb. 235. Herakles, den Meergreis niederringend, in Gegenwart einer freundlichen Dämonendreiheit. Fragmente vom Giebel des Hekatompedon in Athen. Athen, Akropolis-Museum.
Nach R. Heberdey, Altattische Porosskulptur, Taf. III.

Versuchen wir die Entwicklung zu ordnen, so fällt die Netosvase (Abb. 99) etwa um 580. Der großflächige Stil ihrer breiten, derbwangigen Gesichter mit dem kurzen Schnurrbart des Herakles, die Gewaltsamkeit seiner Bewegung, überhaupt die massive Körperlichkeit der Figur verbindet sie mit den großartigen, buntbemalten Giebelfragmenten vom alten vorpisistratischen Hekatompedon der Athenischen Akropolis (Abb. 234/5). Herakles ringt mit dem Meergotte, um ihm sein Geheimnis zu entlocken wie in Abb. 93, in der linken Giebelhälfte, in der rechten wälzt sich ein aus drei schlangenleibigen Dämonen zusammengesetztes gutmütiges Geisterwesen herbei. Von den Brüdern hält der eine Wasser, der andere Feuer, der dritte einen Vogel in der linken Hand. Sie sind drei und doch eins, sind geflügelt, und feine Schlangen gehen von ihrem Körper aus, ein Verwandlungswesen, das allen Elementen angehört und dessen Name noch nicht gefunden ist. Nicht nur der Mythos, sondern auch seine Ausprägung mit der riesigen Spannung im Schritt des Herakles und dem langgestreckten Leibe des Triton kehren am Tempel von Assos wieder (Abb. 148). Auch dessen Reliefs gehören etwa um 580. Sie sind noch durch eine andere Klammer, durch die Verwandtschaft der Herakles-Kentaurenszene mit der Darstellung der protokorinthischen Lekythos Abb. 90 in der Entwicklung festgelegt.

Mit der wilden Großartigkeit der Kalksteinskulpturen vom Westgiebel des Artemistempels in Korfu Abb. 239—243 sind wir wieder ein Jahrzehnt hinaufgestiegen. Die Giebelmitte nimmt eine riesige Gorgo-Medusa mit ihren Kindern Pegasos und Chrysaor ein. Zu ihren Seiten lagern Löwen. In der rechten Ecke dringt Zeus auf einen fliehenden Giganten ein. Auch in der linken Ecke liegt ein Gigant. Neben ihm dringt ein Gott auf eine vor einer Mauer sitzende Göttin (Gaea?) ein. Diese Bilder werden etwa um 590 geschaffen sein.

Nun ist vom Kopf des Chrysaor Abb. 240 zu dem erhabenen Apollokopf vom Kerameikos in Athen (Abb. 236) nur ein Schritt. Wäre der Chrysaor als Rund- und nicht als Relieffigur gearbeitet, würde er eine ähnlich breite Anlage der Wange haben. Allein der Schnitt des Ohres verrät die Tradition der gleichen Kunstschule. Der Apollokopf aber in der ungeheuren Konsequenz seiner kristallinischen Urform, dem brutalen Mut seiner idealistischen Konzeption steht in, wenn auch nicht engem, Zusammenhang mit dem Bronzeapollo (Abb. 108), dem ersten Götterideal geometrischen Stils, das wir kennen gelernt haben. Das Marmorbild vom Kerameikos steht an der Wende der Zeiten. Es ist etwa um 600 entstanden. Wenn nicht vom Meister des Apollo aus dem Kerameikos selbst, so doch aus seiner nächsten Umgebung besitzen wir, allein nach dem Schnitt des Ohres zu urteilen, ein zweites jüngeres Werk, den riesigen „Apollo“ aus Sunion





Abb. 236. Apollokopf vom Dipylon in Athen. Marmor, Höhe 0,44 m.
Nach Athen. *Mitteilungen* 1927 LII, Taf. XXXVIII. (E. Buschor.)



Abb. 237. Kopf von Abbildung 238.
(Nase neu.)



Abb. 238. Kouros von Sunion. Athen, National-Museum. Marmor, Höhe 3,004 m.

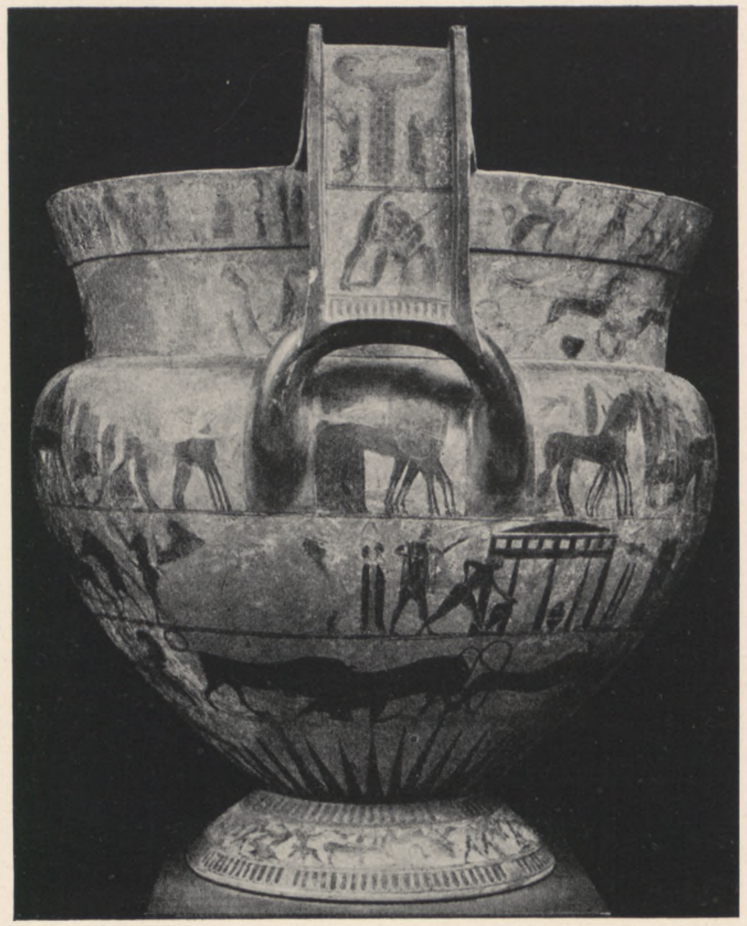




Abb. 221. Die Moiren aus dem Hochzeitszug.

Abb. 220—225. Die Françoisvase. Florenz, Museo archeologico.
Abb. 220. Ansicht des Gefäßes.
Nach Phot. Brogi 4434.

Abb. 221—225. Aus den Bildern der Françoisvase.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 11—13



Abb. 222. Ankunft der von Theseus befreiten Gefangenen aus Kreta in Athen.



Abb. 223. Sphinx.



Abb. 224. Troilos am Brunnen.



Abb. 226. Attisch-archaischer Jünglingskopf. Marmor. New-York, Metropol. Museum. Marmor, Höhe 0,219 m.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Tafel 721



Abb. 228.
„Apollo“ aus Kalyvia. Athen, National-Museum. Marmor, Höhe 1,79 m.
Nach Photographie Alinari 24 285.



Abb. 229. Hydriaträgerin aus dem kleinen Porosgiebel von der Akropolis in Athen mit der Erzählung der Troilosgeschichte. Höhe 0,395 m.
Nach R. Heberdey, Altattische Porosskulpturen S. 18, Abb. 7.



Abb. 227.

Abb. 227.
Die Sphinx von Spata. Athen, National-Museum. Marmor, Höhe 0,45 m.
Nach Photographie Alinari 24 353.

Abb. 230.
Die stehende archaische Göttin in Berlin, Altes Museum.
Marmor, Höhe 1,98 m.
Nach „Die Antike“ II, Taf. 1.



Abb. 230.



Abb. 225. Kentaurenkampf.



Abb. 239. Westgiebel vom Artemistempel in Korfu. Versuch der Wiederherstellung. Gesamtlänge 22,56 m.
Nach E. Buschor, Größenverhältnisse attischer Porosgiebel.



Abb. 240.



Abb. 241.



Abb. 242.



Abb. 243.

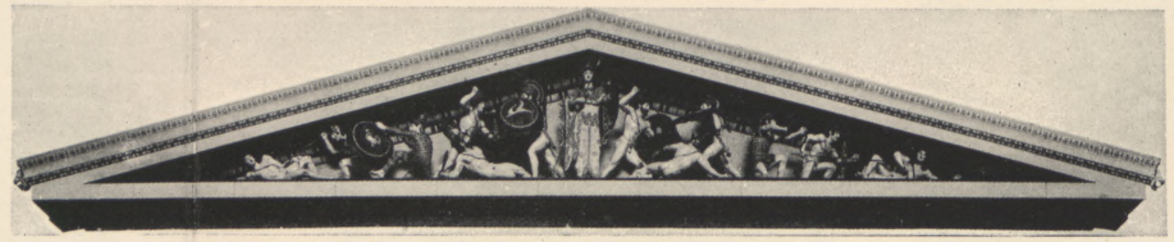


Abb. 244. Versuch der Wiederherstellung des Westgiebels des Aphaiatempels von Aegina. Unteransicht.
Nach A. Furtwängler, Aegina, das Heiligtum der Aphaia. Tafel 106.



Abb. 245.

Abb. 240/41. Chrysaor vom Westgiebel des Artemistempels in Korfu.
Nach Photographie des Deutschen Archäologischen Instituts, Athen.

Abb. 242. Die Gorgo aus dem Westgiebel des Artemistempels von Korfu.
Nach Photographie des Deutschen Archäologischen Instituts, Athen.

Abb. 243. Zeus im Gigantenkampf. Rechte Ecke vom Giebel, Abb. 239.
Nach Photographie des Deutschen Archäologischen Instituts, Athen.

Abb. 245. Verwundeter aus dem Westgiebel des Aphaiatempels von Aegina. Marmor, Länge 1,59 m.
Nach Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwig I. Tafel 8.

Abb. 247. Sterbender Krieger aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels von Aegina. Marmor, Länge 1,845 m.
Nach Photographie.

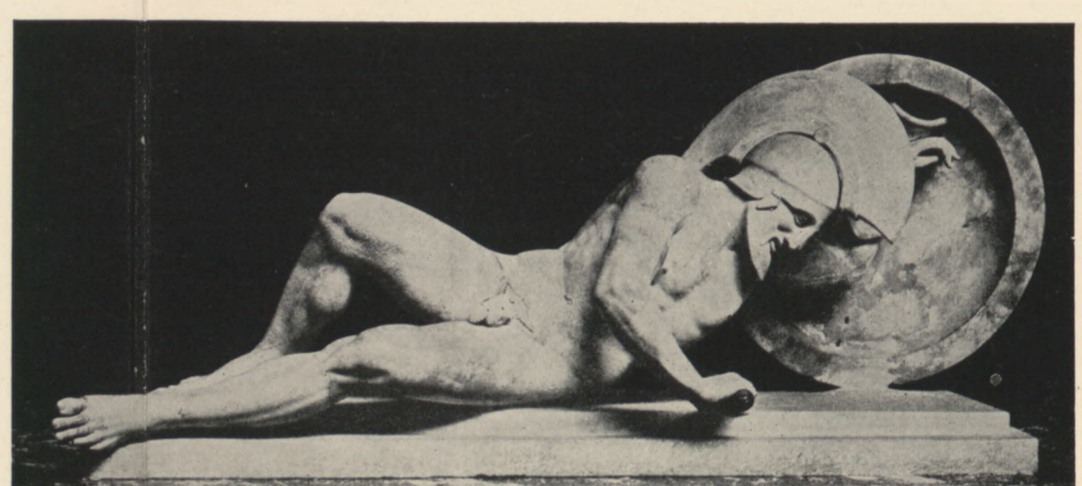


Abb. 247.



Abb. 246. Athena
aus dem Westgiebel des Aphaiatempels
von Aegina. Marmor, Höhe 1,68 m.
Nach Fünfzig Meisterwerke
der Glyptothek König Ludwig I. Tafel 7.



Abb. 248. Kopf der Athena
aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels
von Aegina. Marmor, Höhe 0,31 m.
Nach Fünfzig Meisterwerke
der Glyptothek König Ludwig I. Tafel 13.

(Abb. 237/8). Er gehört in das Jahrzehnt 600—590.

Damit haben wir auch den Platz für die Naxiersphinx in Delphi (Abb. 186) gefunden. Auch sie ist aus dem großen Geschlecht dieses Stils, nicht attisch, sondern jonisch, jünger als der Apollo, älter als die Skulpturen von Korfu. Auch sie gehört in das Jahrzehnt 600—590. Das Weihgeschenk des Cheramyes (Abb. 205) und die Samierin (Abb. 203) sind jünger. Die Sphinx ist etwas älter als die Klasse der Amphora von Melos Abb. 249, deren dekorative Pracht der gleichzeitigen attischen Keramik (Abb. 104) Vorbild war.



Abb. 249. Melische Amphora. Thon. Athen, National-Museum. Nach Ephemeris archaiolog. 1894, Taf. 12.

Suchen wir, wie bisher durch die attische Vasenmalerei den Weg zurück mit Hilfe der „protokorinthischen". Wohin gehört die Kanne Chigi (Abb. 91)? Bemerkt man die Spärlichkeit ihrer Füllornamente, weiter die Tatsache, daß ähnlich wie auf der protoattischen Darstellung Abb. 104 die epische Erzählung durch ein großes Fabeltier unterbrochen ist, und vergleicht man dieses, die Sphinx mit ihrer Schwester in Delphi Abb. 186, der noch der knappe elegante Umriß, das zusammengedrängte Kauern der Löwin, die leichte Kurve des Flügels fehlen, dann kann man kaum zweifeln, daß die Chigilekythos mit der Darstellung gegen einander losziehender Schlachtreihen, einer Löwenjagd und des Parisurteils (Abb. 91 B), wo zu Paris-Alexandros unter Anführung des Hermes die drei Göttinnen anmarschieren, jünger ist als die Naxiersphinx. Sie gehört in das Jahrzehnt 590—580. Mit ihr auch der Bronzepanzer von Olympia (Abb. 92), dessen Figuren, der Einzug des Apollo mit Leto, seiner Mutter, und Artemis, seiner Schwester, in den Olymp im Stil mit dem Parisurteil der Chigikanne beinahe identisch sind. Der Göttervater Zeus, Apollo gegenüber, auf dem Panzer entspricht in einem anderen Kunstbereich in Gebärde und Stilisierung dem Greis auf der melischen Vase (Abb. 249). Zugleich aber bemerken wir die langgezogenen, großflächigen Gesichter der Götter auf dem Panzer. Ihr Ernst ist der des Apollo aus dem Kerameikos, der Naxiersphinx und der Samierin.

Ein Jahrzehnt etwa ist die protokorinthische Lekythos Abb. 90 mit Herakles im Kentaurenkampf älter als die Chigikanne. Ihre in der Bewegung „schlapp" unentschiedenen Kentauren, die aus ganzer Menschenfigur und angesetztem Pferdeleib so merkwürdig gemischt sind, haben wir schon oben S. 139 mit dem etwas jüngeren Bilde von Assos (Abb. 148) in Beziehung gesetzt.



Abb. 250. Sitzfigur aus Arkadien mit der Weihinschrift Ageso. Marmor. Athen, National-Museum. Höhe 0,98 m. Nach Photogr.



Abb. 251. Kalksteinstatue der Aphrodite. Paris, Louvre, früher in Auxerre. Höhe mit der Basis 0,75 m.
Nach Mon. Mém. Piot 20, 1913, Taf. 1.



Abb. 252. Marmorne Lampe aus dem Heiligtum der Malophoros von Selinunt. Höhe 0,085 m.
Nach Mon. Lincei XXXV 1927, Taf. XXIII. 1. (Gabrici.)



Abb. 253. Fragment einer Metope von Mykene. Kalkstein. Höhe 0,402 m. Nach Phot. des Dtsch. Archäol. Instituts, Athen.

Mit diesen protokorinthischen Vasen aber haben wir den Zusammenhang mit einer großen Kunstschule gewonnen, die ursprünglich gewiß in Kreta beheimatet, nach dem südlichen Kleinasien, nach Rhodos und Thera, nach dem Peloponnes, nach Aegina, Mittelgriechenland, Korfu, nach Sizilien und Unteritalien ausstrahlt. Ihr gehören an die Kalksteinstatue der Aphrodite früher in Auxerre, jetzt im Louvre (Abb. 251), die Marmorlampe aus dem Heiligtum der Malophoros von Selinunt (Abb. 252), der Bronzekopf von Cypern (Abbildung 254) im Louvre, das Fragment einer Metope vom Tempel von Mykene (Abb. 253), die Bronzestatuette eines Apollo aus Delphi (Abb. 114), das Fragment eines Reliefpithos aus Datscha (Abb. 255), die Sitzfigur in Athen (Abb. 250), alles Werke, die durch die Stilisierung der Figur, die länglich dreieckige Anlage des Gesichts und die niedere Begrenzung seiner Stirn durch im Einzelnen ausgeführte Locken oder Stirnbänder genau den Figuren des Metallpanzers Abb. 92 entsprechen und mit ihm in das Jahrzehnt 590/80 gehören.



Abb. 254. Bronzekopf einer Göttin. Paris, Louvre. Höhe 0,111 m. De Ridder, Bronces antiques du Louvre No. 1. Nach Photogr. Giraudon 26609.

Und nun begegnen wir zum ersten Mal einer griechischen Künstlerpersönlichkeit. Durch die Inschrift ist der große „Apollo" in Delphi (Abb. 115) als einer des frommen Brüderpaares Kleobis und Biton und als Werk des Polymedes von Argos gesichert. Er hängt im Bau des Gesichts, in der Arbeit des Haares so enge mit den eben besprochenen Werken zusammen, daß sein peloponnesischer Meister zu jener „Daidaliden"-Schule gehört haben muß. Auch er fällt in das Jahrzehnt 590—580.

Diese Schule aber können wir bis ins VII. Jahrhundert hinauf verfolgen. Auch die Bronze aus dem Heraion von Olympia Abb. 121 gehört zu ihr. Ihr ist ebenso wie dem Reiterfries vom Tempel in Prinias Abb. 102 mit den hochgestelzten Pferden das noch halbgeometrische Geschlecht anzusehen.

Versuchen wir, ähnlich wie für die erste Hälfte des Jahrhunderts unsere „chronologischen Meilensteine" auch für seine zweite Hälfte und darüber hinaus bis 480 zu setzen. Aus dem gleichen Milieu der großen schwarzfigurigen attischen Vasenmalerei um 460, aus dem Exekias (Abb. 216/17) herausgewachsen ist, entwickelt sich auch Amasis. Seine älteren Werke sind denen des älteren Exekias gleichzeitig, seine jüngeren wie die Amphora in München (Abb. 256) fallen gegen 540. Mit den Weinschwärmern, die hier Dionysos umgeben, betritt ein besonderer neuer Typus der nackten männlichen Figur die



Abb. 255. Fragment eines Reliefpithos aus Thon aus Datscha in Karien. Höhe 0,47 m. Nach Athen. Mitteilungen 1896, Taf. VI.



Abb. 256. Dionysos im Kreise seiner Zecher. Von einer Amphora des Amasis. München, Museum für antike Kleinkunst.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 154.



Abb. 257. Grabstele aus der Themistoklesmauer in Athen. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 2,34 m.
Nach Athenische Mitteilungen XXXII. 1907, Taf. XXI. (Noack.)

Bühne: steil hochbeinige Menschen mit sehr zarten Gelenken, von denen die Muskelpartien an Wade, Schenkel und Gesäß in mächtigen Kurven losspringen, um sich zu einer äußerst schlanken Hüfte einzuziehen. Auf den nicht sehr breiten Oberkörpern sitzen kleine Köpfe mit scharf vorspringendem spitzen Kinn und sanguinisch von der feinen Nasenspitze her zurückfliehender Stirn. Die Gebärden bedeuten nicht viel, das Gewicht der Erscheinung liegt im Aufbau des Körpers und in den Zäsuren des Umrisses an Kniegelenk und Hüfte. Dieser ist in jeder Kurve der gleiche an der Figur des Speerwerfers auf der herrlichen Grabstele aus der Themistoklesmauer in Athen (Abb. 257). Aber wir gewinnen das annähernde Entstehungsdatum auch noch für ein zweites attisches epochemachendes Werk, den „Apollo“ von Tenea in München (Abb. 258—262), durch Vollendung seiner Arbeit und Erhaltung immer noch die edelste aller Apollofiguren und für die Kenntnis der Epoche nicht weniger führendes Meisterwerk als der Apollo aus dem Kerameikos (Abb. 236) für die seine. Mit der Fixierung des Apollo von Tenea auf 540 haben wir deshalb einen wertvollen Stützpunkt gewonnen, weil bei dem sich hier zum erstenmal äußernden Interesse des Bildhauers für eine naturalistische anatomische Behandlung des Nackten von jetzt ab die Art der Durchbildung der Muskulatur, vor allem des Rumpfes der untrügliche Gradmesser der Entwicklung ist. Ein Beispiel liefert sofort die andere große Apollofigur der Glyptothek in München (Abb. 265—267). Ihr Bau ist trotz der gleichen äußeren Haltung der Beine mit dem vorangesetzten linken Fuß, herabhängenden Armen mit geschlossener Hand und reiner Frontalität ein gänzlich anderer. Die Gestalt ist nicht nur im Ganzen breiter, muskulöser, massiger und kubisch runder geworden, sondern auch innerlich



Abb. 258.



Abb. 259.



Abb. 260.

Abb. 261.

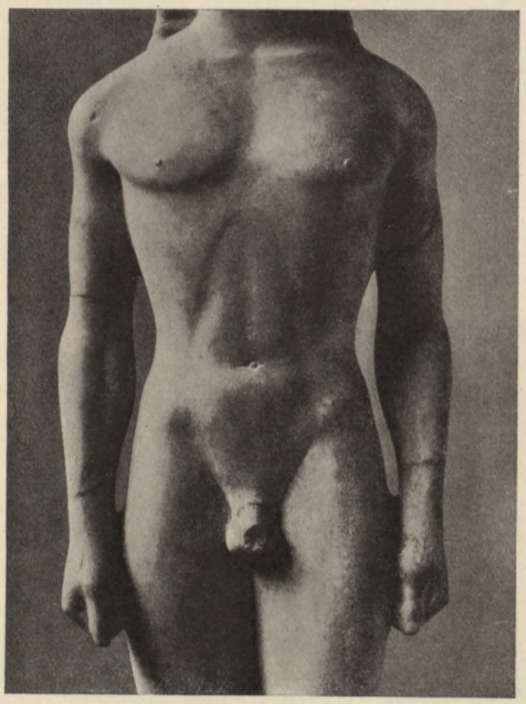




Abb. 262.

Abb. 258—262. Der Apollo von Tenea. München, Glyptothek. Marmor. Höhe 1,53 m.
Nach Aufnahmen des Museums.

spannungsreicher deshalb, weil die einzelnen Teile des Körpers, Beine, Arme, Rumpf, Brust, Schulter, Hals und Kopf zu einer neuen Willensrolle aufgerufen sind und selbständiger gegeneinander- und zusammenspielen. Über den riesigen säulenmäßigen Schenkeln wölben sich die inneren schrägen Bauchmuskeln zum Hüftbeinkamm heraus und sind gegen die geraden Bauchmuskeln deutlich abgesetzt. Dadurch werden auch diese zu einer besonderen Gruppe und wölben sich über dem Nabel in drei wagerechten Reihen. So sind die spitzbäuchige Anlage am Apollo von Tenea mit ihrer unklaren Schilderung und die flache Brust endgültig überwunden. Genau das Gleiche, das den Bildhauer um diese Zeit beschäftigt, interessiert auch den Maler. Daher zeichnet Andokides auf dem schwarzfigurigen Teile der Münchener Amphora mit den Bildern des schmausenden Herakles (Abb. 263) einen Mundschenken mit genau denselben Linien der Beinmuskulatur, der gleichen Wölbung des Gesäßes, der gleichen damals neu gefun-



Abb. 263/264. Herakles schmausend. Von einer Amphora aus der Werkstatt des Andokides. München, Museum für antike Kleinkunst.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Taf. 4.



Abb. 265. „Apollo“ aus Attika. München, Glyptothek. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 266. Der Apollo aus Attika.
Teilaufnahme des Museums.

denen Differenzierung des Bauches, ja sogar mit demselben kurzen Lockenschnitt des Haares. Die Vase des Andokides fällt in das Jahrzehnt 520—510. Dahin also gehört der große Apollo in München.

In der Mitte etwa zwischen diesen beiden neuen Lösungen der menschlichen Figur steht der herrliche Torso eines „Apollo“ aus dem Tempel des Apollo Ptoios bei Theben (Abbildung 268). Er besitzt einen eigentümlichen Zauber der Jugendfrische deshalb, weil er der Bindung des archaischen Stils wie im Apollo von Tenea schon entkommen ist, aber andererseits noch nicht in das Gesetz der neuen Schönheit, das den großen Apollo in München einspannt, eingegangen ist. Daher ist er mit beiden Werken verbunden, mit dem älteren durch die allgemeine Haltung und den länglichen Schnitt des Rumpfes mit den weichen Übergängen des Reliefs, mit dem jüngeren durch die neu gesehene Bauchmuskulatur, durch das höher bewegte Relief und die neue Kraft der Persönlichkeit, die es ausdrückt, durch die sich zur Selbständigkeit allmählich von den Schenkeln lösenden Hände, durch den Glanz des sonnigen Gesichts mit seiner natürlichen Lockenreihe über der Stirne und seinem Ideal von Rundheit, das zum Apollo Strangford (Abb. 269) hinüberführt. Der Apollo vom Ptoion liegt etwa um 520.



Abb. 267. „Apollo aus Attika“.
München, Glyptothek. Marmor.
Höhe 2,08 m.
Nach Aufnahme des Museums.

Blicken wir, um das vorläufige Ziel der Entwicklung zu gewinnen, auch noch über den großen Apollo in München (Abb. 265—267) hinaus. In dem fortwährenden sich gegenseitig Durchdringen von „Gestalt“ und „Natur“, als den beiden Grundkräften der archaischen Kunst, von denen wir im nächsten Kapitel ausführlicher reden werden, beruhigt sich die Kunst nicht ein Jahr bei einer gefundenen Lösung. Sie sucht eine geschmeidigere Erscheinung, fließenderen Umriß, die Annäherung an die individuelle Schönheit jugendlicher Körper. Der Muskelvortrag im großen Apollo war ihr zu doktrinär, das Aneinanderstoßen der Muskelgruppen zu hart, das Ganze zu gepreßt. Daher gibt der köstliche Torso gleichfalls aus dem Ptoion bei Theben, der an der Außenseite seiner Schenkel eine Weihinschrift der Stifter Pythias und Aschrion trägt (Abb. 270), ein neues Ineinanderspielen der Muskeln, eine ganz neue Modellierung durch weiche Schatten, zum erstenmal den Begriff des Fleisches und der darüber gespannten Haut. Dem Kopf der Figur

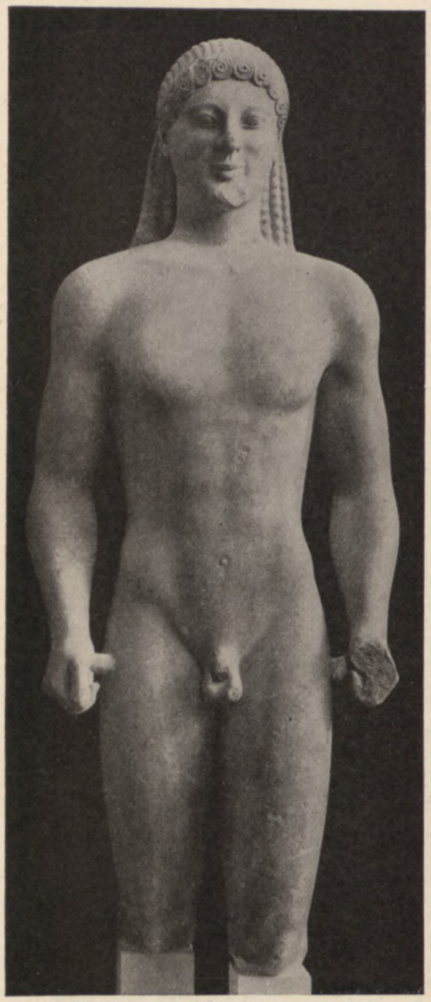


Abb. 268. Fragmentierter „Apollo“ aus dem Heiligtum des Apollo Ptoios bei Theben. Athen, National-Museum. Marmor. Höhe 1,60 m.
Nach Photogr. Alinari 24213.

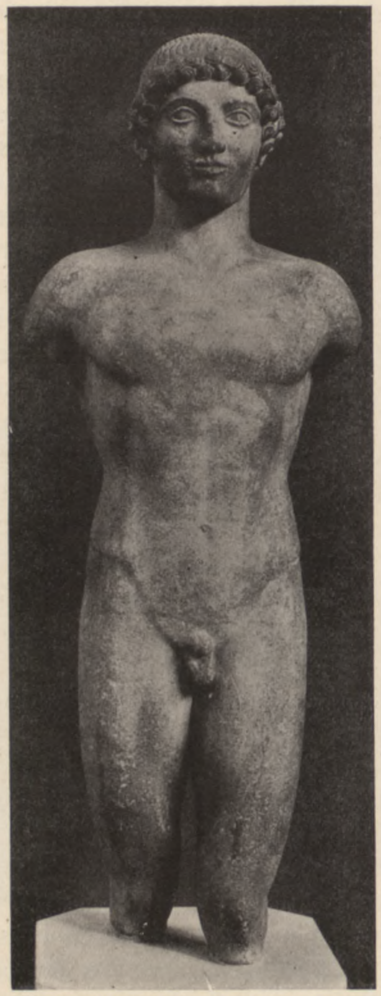


Abb. 269. Der „Apollo Strangford“. British Museum. Marmor. Höhe 1,01 m.
Nach Photographie.

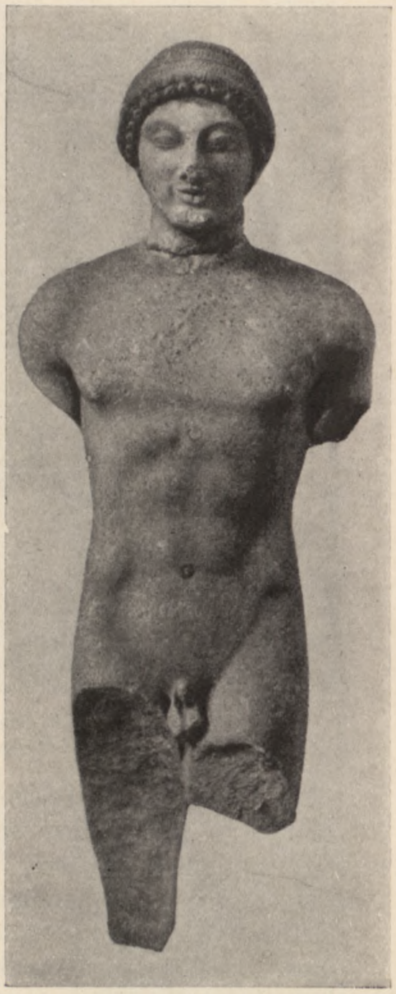


Abb. 270. Apollo mit der Inschrift aus dem Ptoion bei Theben. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 0,95 m.
Nach Bull. corr. hellén. XI 1887, Taf. XIV.

aber, mit seinem zarten Schnitt in Augenbrauenbogen und Lidern, dem überblätternd zugespitzten Munde und dem feinen Gekräusel des Haares steht die Akropoliskore 673 (Abb. 272) so nahe, daß beide Werke, wenn nicht der gleichen Hand, so doch des gleichen Ateliers, der gleichen Zeit sein müssen. Sie gehören in das Ende des Jahrzehnts 510—500. Damit haben wir zur Reihe der männlichen Figuren auch eine Mädchenfigur einer bestimmten Epoche gewonnen und können zurückblickend andere Werke in die Jahrzehnte einordnen.

Zuerst der Kopf Rampin im Louvre (Abb. 271), das Bild eines bärtigen Mannes in reifem Alter, mit einem Eichenkranz im Haar. Von seiner ursprünglichen Bemalung, Haar und Bart rot, schwarze Pupille in roter Iris, Lippen rot, die Eichenblätter gewiß grün, haben sich Reste erhalten. In der Entwicklung von dem maskenhaft starren Mädchenkopf Abb. 218/19 zu der Ausgeglichenheit des Apollo von Tenea gehört er mit dem glotzend vorquellenden Auge, der flächig



Abb. 271. Kopf Rampin. Paris, Louvre.
Marmor. Höhe 0,29 m.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur, Taf. 552. (P. Arndt.)



Abb. 272. Kore Nr. 673. Athen.
Akropolis-Museum.
Nach Photogr. Alinari 24661.

hartgeschnittenen Wange und dem gegen die Wangen durch einen scharfen Schnitt abgesetzten unbeweglichen Mund mit der dreieckigen Unterlippe näher an jenen heran, also in das Jahrzehnt 550—540. Zu ihm, in das gleiche Jahrzehnt gehört die etwas ältere Nike von Delos (Abb. 273), wahrscheinlich das Akroter eines Tempels, die mit aufwärts gebogenen runden Flügeln und im Winkel seitwärts gestrecktem rechten Arm zu ergänzen ist. Hingegen geht das gewaltige lebensfrische Bild eines jungen Mannes mit natürlich kurzlockig gewelltem Haar in Kopenhagen (Abb. 274) trotz seiner Glotzaugen weit über den Apollo von Tenea hinaus. Die Modellierung aus dem Vollen unterscheidet ihn von dem weisen Maß jener Figur, die Gewalt, mit der sich die Backenknochen herausdrücken, der Mund knapp und derb zugleich wird, sich das breite Oberlid über dem Auge wölbt, als hätte es sich eben wirklich aufgeschlagen, und das Haar natürliche Kappe wird, wie in keinem anderen archaischen Werk. Das kühne Bild gehört in das Jahrzehnt 530—520 und in eine Richtung, aus der wir schon die lebensfrische Figur Abb. 268 kennen.

Endlich der Kalbträger (Abb. 275). Er gilt allgemein wegen seines breiten großflächigen Gesichts mit den runden ursprünglich in buntem Material eingesetzten Augen als ein hocharchaisches, dem „Dreileibigen" (Abb. 235) verwandtes Werk. Aber dies kann er nicht sein. Denn die zarte Modellierung seiner Bauchmuskulatur mit dem aufgesetzten Nabel, der fließende Umriß der Hüfte mit der sich herauswölbenden schrägen Bauchmuskulatur und das Mitgleiten des



Abb. 273. Nike von Delos. Athen, National-Museum. Marmor. Höhe 0,90 m. Nach Phot.



Abb. 274. Kopf eines jungen Athleten. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg. Marmor. Höhe 0,315 m. Nach Phot.

auf dem Nackten liegenden Gewandes sind erst einige Zeit nach dem Apollo von Tenea denkbar. Er gehört in das Jahrzehnt 530—520, ist das Werk eines nichtattischen Künstlers und liegt auf dem Wege der Versuche, die zum Münchener großen Apollo (Abb. 267) und darüber hinaus führen.

Auch aus der Weiterbildung des hohen schlanken sich nach oben verjüngenden Grabpfeilers mit dem Bilde des Toten gewinnen wir Datierungsmomente. Die berühmte Stele in Athen mit dem Bilde des Ritters Aristion und der Künstlerinschrift des Aristokles (Abb. 276/7) gibt, wie die Stele aus der Themistoklesmauer (Abb. 257) ein reines Profilbild von gleicher Anlage der nach rechts schreitenden Figur. Aber die Stele ist breiter geworden, die Figur beansprucht mehr Platz, sie ist voluminöser und weniger steil und verhält sich in ihrer Körperlichkeit zu dem älteren Bilde genau so wie der große Münchener Apollo (Abb. 267) zum Apollo von Tenea (Abb. 260). Auch gleitet ihr Gewicht vom rechten Beine allmählich mit auf das vorgestellte linke, und der muskulöse rechte Arm, die so wunderbar durchgebildete linke Hand und die Füße drücken ein Begehren aus nach Aktion, das sich im Rahmen der Stele nicht ausleben kann.

Von dieser „Aktion“ sind die Bilder der großen gleichzeitigen Vasenmaler erfüllt, und so



Abb. 275. Der Kalbträger. Athen, Akropolis-Museum. Marmor. Nach Phot.

finden wir den Aristion in gleicher Haltung und mit der gleichen Stilisierung des Gefältels unter dem Linnenpanzer wieder im Jolaos, dem Waffengefährten des Herakles auf der Euphroniosschale in München (Abb. 192). Diese Werke des Euphronios mit dem Lieblingsnamen Leagros gehören in die erste Zeit des Meisters um 510. Dahin also auch die Aristionstele.

Die wunderbare Grabstele in New York (Abbildung 278/79) ist aus Bruchstücken wieder gewonnen, die im Kunsthandel zerstreut, eines nach dem anderen auftauchten, so daß ihr Gesamtaufbau, den wir sonst nirgends erhalten haben, sich hat wieder ausführen lassen. Unten ein großer Block als Basis, darüber die eigentliche Basis der Stele mit der Grabschrift, dann jene selbst. Unter und über ihr auf den heute leeren Flächen saßen ursprünglich gemalte Bilder, ebenso wie auf dem Krönungsglied mit seinem sorgfältig auf sie berechneten Schnitt noch die Farbreste von Palmetten und jonischen Voluten sichtbar sind. Dieses Zwischenglied dient als neue Basis. Denn ganz oben sind noch die Reste zweier Klauenpratzen von einem ursprünglich hierhockenden Löwen oder einer Sphinx sichtbar.

Der Knabe auf der Stele hat an seinem linken Handgelenk befestigt und von ihm herabhängend das runde Ölgefäß als Sportabzeichen und hält in der unvergleichlich durchgebildeten Hand eine Granate, die Liebesfrucht, das Mädchen eine Blüte. Das Relief steht ganz nahe bei der Aristionstele (Abb. 276), kann aber, wie allein die so viel weicheren und durchgeführteren Hände zeigen, nicht älter sein wie sie, führt ja auch die Behandlung des Haares des Knaben in die Nähe des Apollo aus dem Ptoion (Abb. 270), die des Mädchens mit den leicht fließenden Wellenlinien darüber hinaus (Abb. 279). Die Stele in New York gehört in das Jahrzehnt 510—500. Auch zu ihr liefert die Vasenmalerei die Parallele. Der Stil der Gesichter auf der Amphora des Euthymides in München mit der Darstellung des Raubes der Korone durch Theseus (Abb. 280) ist in der schrägen Stellung des Auges mit dem flach geschwungenen Brauenbogen darüber, dem Profil, dessen einheitliche Linie an der Nasenwurzel leise eingesenkt ist, dem Schnitt der Lippen und dem runden Kinn und dem sich in den Nacken hinabziehenden Buckellockenhaar der gleiche.

Noch ein drittes Werk können wir dieser Reihe 510—505 etwa zuweisen, den Kopf, früher in der Sammlung Sabouroff, jetzt in Berlin (Abb. 281), das höchst individuelle Werk eines Meisters, den wir aus keinem anderen ähnlichen kennen. Die immer wieder aufgeworfene, gewiß zu verneinende Frage, ob wir in ihm ein Porträt nach dem Leben haben, das also das erste



Abb. 276. Die Aristionstele. Athen, National-Museum. Marmor. Höhe 2,40 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäolog. Instituts Athen.



Abb. 277. Teilaufnahme von Abb. 176. Nach Aufnahme des Deutschen Archäolog. Instituts Athen.



Abb. 278. Attische Grabstele, Knabe und Mädchen. New York, Metropolitan-Museum, und Berlin, Altes Museum. Marmor. Höhe 4,09 m. Nach Aufn. des Metropolitan-Mus.



Abb. 279. Teil von Abb. 278. Berlin, Altes Museum. Nach Aufnahme des Museums.

der griechischen Plastik wäre, geht auf seine physiognomische Lebendigkeit zurück: das wie forschend blickende Auge, der unregelmäßige kurze Schnitt des für Bemalung angelegten Haares, das männlich kokette Schnurrbärtchen über dem breiten Munde mit rasierter Unterlippe. Aber diese zugespitzte Charakteristik ist doch nur Stil einer großen Neues suchenden Künstlerpersönlichkeit, gewiß eines Attikers. Welch ein Weg vom Kopf Rampin (Abb. 271) über das Bild in Kopenhagen (Abbildung 274) zu diesem, in dem sich zum erstenmal die Maske des Gesichts mit dem Rund des Kopfes verbindet und nicht mehr nur vorne hängen bleibt. Das Bild männlicher Gesundheit, das die aufwölbende Form im Kopenhagener Stück in Tradition vom Dreileibigen (Abb. 235) her gestaltete, ist rational gebändigt, die unruhige Zäsur zum Untergesicht, die zeichnerisch-linear getrennten Partien des Kopfes Rampin sind in Zusammenhänge gebracht, indem eine Fläche leicht in die andere übergeht, und die breite hohe und helle Stirne in ihre Herrschaft eingesetzt wird. Schnitt und Einbettung der Augen in ihre wie ein Kanal sie umfließende Umgebung verweisen den Kopf in die Nähe der Stele in New York etwa auf 505.



Abb. 280. Amphora des Euthymides. München, Museum für antike Kleinkunst.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 33.

Von älteren Grabstelen ist nur ein kostbares Fragment erhalten, das mit dem Knaben, der mit der Linken, auf dem Wege zur Übung, den Diskus schultert und ihn hinter seinem Haupte hält (Abb. 285). Seine zeitliche Ansetzung bestimmt sich durch sein Verhältnis zum Apollo von Tenea. Mit dessen Profil hat der Kopf viel gemeinsam, die Führung der Linie von der Stirne zur Nase und von dieser zu Mund und Kinn, die starke Abgrenzung der Wange zum Mundwinkel, die breite ungegliederte Fläche bis zum Ohre und noch



Abb. 281. Kopf, früher in Sammlung Sabouroff, jetzt in Berlin, Altes Museum, Nr. 308. Marmor. Höhe 0,23 m.
Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 282. Aus der Gigantomachie. Von links nach rechts: Dionysos, Apollo und Artemis, die Göttermutter, Herakles.



Abb. 283. Aus der Trojanerschlacht. Die zuschauenden Götter.

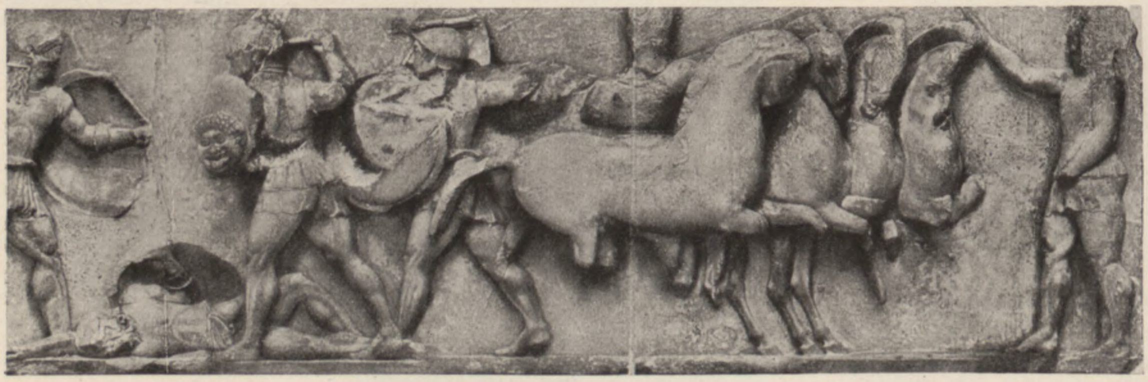


Abb. 284. Aus der Trojanerschlacht.

Abb. 282—284. Aus dem Fries des Schatzhauses der Siphnier, Delphi. Delphi, Museum.
Nach Fouilles de Delphes IV. Taf. XI—XIV.

dessen großes Läppchen. Aber doch ist es, als sei das Bild von Tenea ganz neu vorgenommen worden, als habe ein neuer Blutstrom seine Adern gefüllt. Das Stelenbruchstück ist schwellender an Leben, der Schwung der Nase betont Ansatz, Rücken und Spitze, die Flügel sind fleischig geworden, Mund und Kinn voller. Der Diskophor, vielleicht ein Werk des Meisters des Apollo von Tenea, ist jünger wie dieser und gehört an das Ende des Jahrzehnts 540—530.



Abb. 285. Fragment einer Stele mit dem Diskophoren. Athen, National-Museum. Marmor. Höhe 0,34 m. Nach Photographie.

Nun aber haben wir am sogenannten Schatzhaus der Siphnier in Delphi, dessen Skulpturen nur provisorisch und gewiß unrichtig in der Wiederherstellung Abb. 79 verbunden sind, wenigstens vier verschiedene Meister, einen schwächeren, dem der Giebel mit dem Dreifußstreit (Abb. 79) gehört, einen zweiten, den Meister der Gigantomachie (Abb. 282) und der Karyatide (Abb. 286), einen dritten, den größten und wohl auch jüngsten, den Meister der trojanischen Schlacht mit den zuschauenden Göttern (Abb. 283/84) und einen Vierten, dem der Leukippidenraub gehört, von dem wir hier nicht sprechen. Beginnen wir mit der Karyatide, deren Kopftypus an der Gigantenschlacht (Abb. 282) wiederkehrt, so gewahren wir sofort, daß sein blühend schwellendes Leben das gleiche ist, das wir in seinem Beginn am Diskusträger (Abb. 285) in seiner Entfaltung am Kopf in Ny-Carlsberg (Abb. 274) kennen gelernt haben. Neu aber und folgenreich ist die Vorahnung klassischer Disposition ruhiger Achsen durch das in der Mitte gescheitelte und in beiderseits gleichwertigen Wellen sich abstufende Haar. Der Meister der Gigantenschlacht arbeitet in einem Relief, in dem er seine Figuren gleichsam flach drückt, aber durch das er auch die Möglichkeit gewinnt, das Figurengewimmel in drei Schichten abzustufen. Der Meister der Trojanerschlacht hat einen ganz anderen Begriff von Disposition. Er isoliert die Figuren und verleiht ihnen die prickelnde Lebendigkeit der verbindenden Haltung und Gebärde wie im Göttergespräch. Seine Falte ist



Abb. 286. Kopf der Karyatide vom Schatzhaus der Siphnier. Delphi, Museum. Nach Fouilles de Delphes IV, Taf. XXIII.



Abb. 287. Kore 675. Athen, Akropolis-Museum. Marmor. Höhe 0,55 m.
Nach H. Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen, Abb. 11.

fließender, freier und stofflicher, und nach malerischen Vorbildern dreht er die Viergespanne zu Seiten der Trojanerschlacht in Dreiviertelswendung aus dem Reliefgrund heraus. Das Ausschreiten seiner Figuren mit dem vorfallenden einen Bein und mit dem zurückgesetzten hinteren, das eben die Ferse vom Boden löst, entspricht ebenso wie der Faltenstil dem frühen Andokides (Abb. 72). Die „Siphnierschatzhaus"friese und die Karyatide gehören kurz vor 525.

Damit ist auch in einem anderen Sinne als dem bloß chronologischen ein wertvoller Anhalt gewonnen. In den kümmerlichen Resten antiker Kunstschriftstellerei, die wir aus Plinius haben (ausführlicher darüber S. 206) wird Nat. hist. XXXVI 11 eine ganze Dynastie von Bildhauern aus Chios aufgezählt, ein ältester Bildhauer Melas, dessen Sohn Mikkiades, der seine Kunst an den Enkel des Melas, Archermos, weitergab, der sie wieder auf seine Söhne Bupalos und Athenis vererbte. Von keinem dieser Meister haben wir ein gesichertes Werk. Aber wir haben Grund zu vermuten, daß der Stil dieser Chioten, und gewiß auch anderer jonischer Inseln eben der ist, dessen Entwicklung im dritten Viertel des Jahrhunderts die Skulpturen vom „Siphnierschatzhaus" darstellen. Das breitwangige Gesicht der Karyatide mit den fleischigen Nasenflügeln hat noch eine gewisse Verbindung mit den samischen Frauenköpfen (Abb. 202), freilich in unendlicher Verfeinerung. Diese jonische Inselkunst wirkt auf die attische ein und verführt sie zu ihren raffinierten Künsten der Darstellung des Gefältels und Geriesels der neumodischen



Abb. 288. Das Weihgeschenk des Nearch, von Antenor signiert. Athen, Akropolis-Museum. Zusammensetzung von F. Studniczka. Marmor. Höhe 2,01 m. Nach Antike Denkmäler I, Taf. 53.



Abb. 289.



Abb. 290.

Abb. 289. Bruchstück von der Athena im Gigantenkampf aus dem pisistratischen Giebel des alten Athenatempels auf der Burg von Athen. Athen, Akropolis-Museum. Marmor. Lichte Giebelweite 19,70 m.
Nach Aufnahme des Deutschen Archäolog. Instituts Athen.

Abb. 290. Fragment einer Frauenfigur. Akropolis-Museum, Athen. Zusammensetzung von H. Schrader. Marmor. Höhe 0,57 m.
Nach H. Schrader, Archaische Marmorskulpturen im Akropolis-Museum zu Athen. Abb. 42.

jonischen Frauentracht. In der reizenden Kore 675 (Abb. 287) mit ihren reich bemalten Gewandmustern und in dem Weihgeschenk des Vasenmalers Nearch, dem Werk des Bildhauers Antenor (Abb. 288), verspüren wir die Wirkung dieser Vorbilder. Die kleine Figur 675 gehört in das Jahrzehnt 530—520, das Werk des Antenor aber in seinem bewußt steilen Wuchs, in der Feierlichkeit der nicht mehr schräg, sondern parallel gerade verlaufenden Falten des hängenden Gewandes und der Absage an das gekünstelte jonische Haargekräusel durch den Versuch natürlicher Wiedergabe des Gelocks liegt auf dem Wege zum großen Apollo (Abb. 267), es gehört in den Anfang des Jahrzehnts 520—510.

Trotz der großen Reihe köstlicher Korenfiguren des Akropolis-Museums in Athen, die das immer neue Entzücken des Besuchers hervorrufen, ist unsere Kenntnis der Jahrzehnte 530—510 der attischen Kunst sehr beschränkt. Wir haben beinahe nur Werke eines Typus, eben jener ruhig stehenden reich bekleideten Mädchen. Aber von der bewegten Figur dieser Epoche wissen wir sehr wenig. Um so kostbarer ist das großartige Fragment Abb. 290 von einer

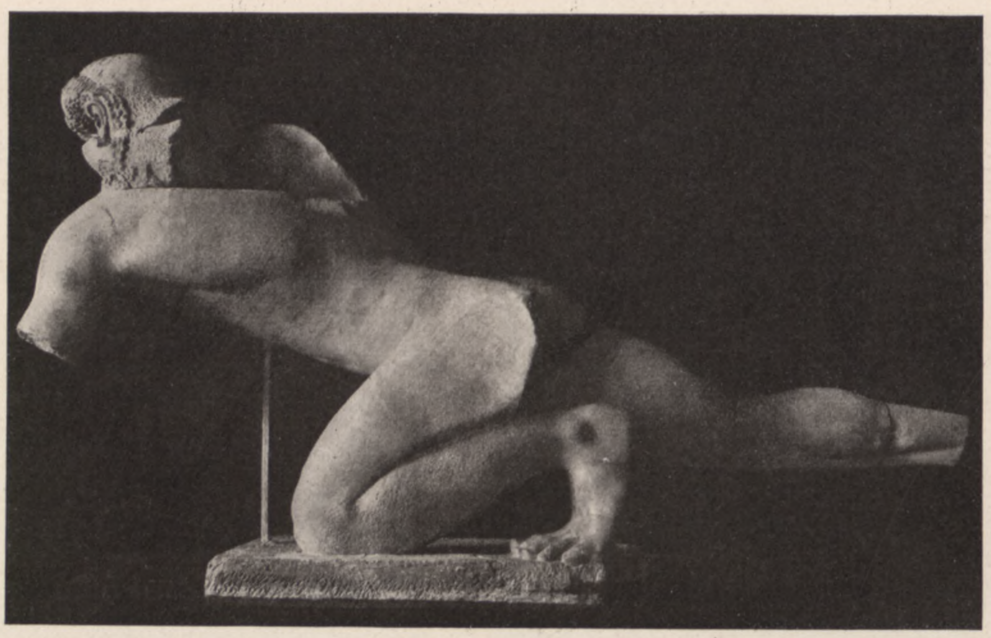


Abb. 291. Gigant aus dem gleichen Giebel wie Abb. 289. Athen, Akropolis-Museum. Marmor. Rechte Eckfigur, Rückansicht, stark ergänzt. Nach Aufnahme des Deutschen Archäolog. Instituts, Athen.

lebhaft ausschreitenden weiblichen Figur, wohl einer Nike. Da ist plötzlich ein der archaischen Kunst bisher unbekannter Gegensatz gestaltet zwischen den zur Masse zusammengefaßten und nach dem Gesetz der Schwere herabhängenden Stoffalten zwischen den Beinen und dem Körper, der sich wie betrunken voranschiebt, und dessen gewaltige Form wie nackt unter den enganliegenden Falten durchschimmert. Unter dem von der linken Hand gehaltenen Chiton wird das ganze linke Bein bis zum linken Oberschenkel bloßgelegt und auch der linke Unterschenkel wird absichtlich enthüllt. Dieses Bruchstück eines großen Meisters gehört in das Jahrzehnt 510—500.

Von dem Giebel der pisistratischen Ringhalle des alten Athenatempels auf der Burg in Athen mit der Darstellung der Athena im Gigantenkampf besitzen wir nur Fragmente. Wir geben in Abb. 289 statt der unrichtig zusammengesetzten Gruppe der Athena mit einem Gegner das am besten erhaltene Bruchstück vom Oberteil der Athena und in Abb. 291 den Giganten aus der rechten Giebelecke, wegen seiner in der Vorderansicht beinahe gänzlichen Zerstörung in der Rückansicht, in der er im Giebel nicht sichtbar war. So zerstört und so unzulänglich diese Skulpturen sind, um von der ganzen Giebelkomposition einen Begriff zu geben, so wenig dürfen sie im Bilde der archaischen attischen Kunst fehlen. Denn neben der manirierten Zierlichkeit der Koren und dem an ihre dekorative Aufgabe gebundenen Stil der Vasenmaler geben sie allein einen Begriff von dem großen Stil, der sich in Athen aus der jonischen Inselkunst heraus entwickelte. Die Giganten am Siphnierfries (Abb. 282) sind wohlexerzierte Hopliten ebenso wie ihre göttlichen Gegner und erscheinen wie in einem irdischen Schlachtenbild. Der attische Gigant aber ist ein Urwesen in seinem schlangenähnlich am Boden klebenden Herankriechen, und Athena mit dem großflächigen Gesicht, das weit von der Charis der Siphnierkore (Abb. 286) entfernt ist, erscheint zum erstenmal als die durch Weisheit überlegene Göttin. Wenn die Skulp-



Abb. 292. Athena und Theseus.



Abb. 293. Herakles und die kerynthische Hirschkuh.



Abb. 294. Herakles von Kyknos.

Abb. 292—294. Metopen vom Schatzhaus der Athener in Delphi. Delphi, Museum. Marmor. Breite je 0,60 m.
Nach Fouilles de Delphes IV, Taf. XXXVIII—XLII.



Abb. 295. Metope vom Tempel C in Selinunt. Perseus tötet im Beisein der Athena die Gorgo Medusa. Palermo, National-Museum. Kalkstein. Höhe 1,47 m.
Nach Aufnahme des Museums Palermo.



Abb. 296. Grabstele eines Waffenläufers. Athen, National-Museum. Marmor. Höhe 1,02 m.
Nach Ephemeris archaiol. 1903, Taf. 1.

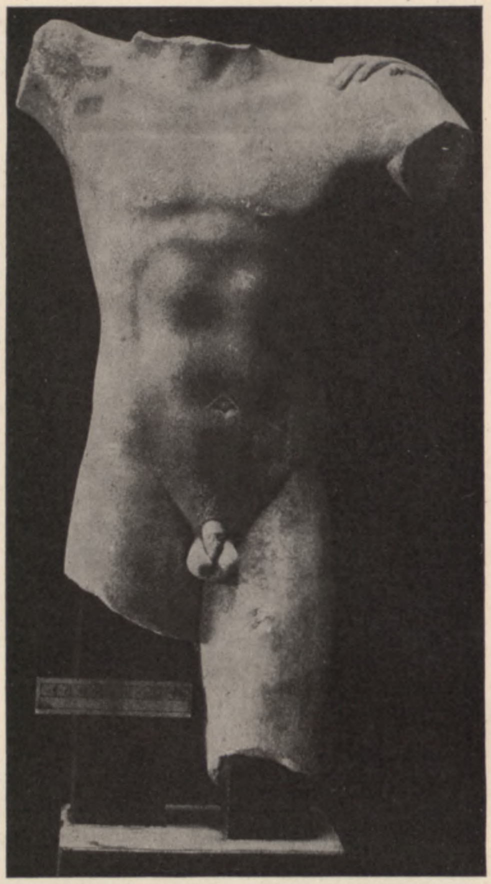


Abb. 297. Der Torso mit der Hand. Athen, Akropolis-Museum. Marmor. Höhe 0,50 m.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 546.

turen noch der Pisistratenzeit angehören, was nicht sicher ist, können sie nur ganz nahe an ihr Ende gegen 510 herangerückt werden.

Dieser große Stil wird auch vom Westen aufgenommen, freilich in sehr provinzieller Form. Denn die Metope des Tempels C von Selinunt (Abb. 295) stellt eine Mischung verschiedener Stilelemente dar. Die knappen untersetzten Figuren entsprechen der Art des Siphnierfrieses (Abb. 284), die Komposition aber, ruhiges Stehen statt aufgeregten Laufens, der Faltenstil und die großflächigen Gesichter mit schlichter Haargrenze gehören der Wende um 510 an.

Dann aber leitet ein köstliches Monument attischer Kunst, das richtige Gegenstück zum älteren „Siphnierschatzhaus", eine neue Epoche ein, das Schatzhaus der Athener in Delphi etwa 505—500 (Abb. 292—294). Allein das sich Gegenüberstehen zweier isolierter ruhig stehender Götterfiguren zeigt die neue Gesinnung, die neue Würde der Persönlichkeit. In der Heraklesmetope mit der Hirschkuh (Abb. 293) beginnt das neue „Bewegungsspiel" der Figur und im Kyknos (Abb. 294) ihre neue Ponderation, das Balancieren in Kniegelenk und Hüfte. Daher das Interesse an der Darstellung der Bauchmuskulatur, das wir schon vom Apollo aus dem Ptoion mit der Inschrift (Abb. 270) kennen, die Vorliebe für eine bestimmte Eckigkeit der

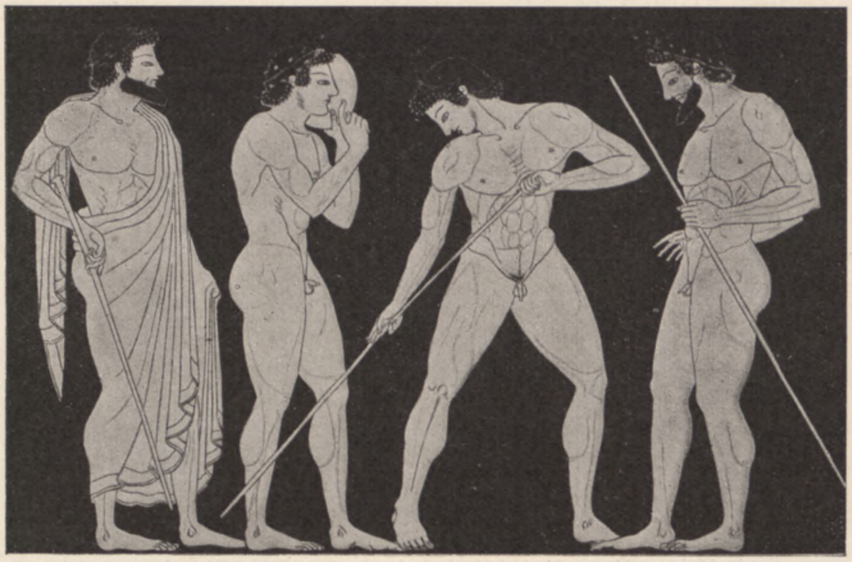


Abb. 298. Szene in der Palaestra. Von der Amphora des Phintias im Louvre, Paris.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei. Taf. 112.



Abb. 299. Attische Basis mit der Darstellung von Ballspielen. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 0,31 m.
Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts Athen.



Abb. 300. Ringkämpfer. Breite Seite der Basis mit den Ballspielern. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 0,31 m.
Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts Athen.



Abb. 301. Hund und Katze. Dritte Seite der Basis mit den Ballspielern. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 0,31 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäolog. Instituts Athen.

Figur mit der Betonung spitzer Gelenke und der möglichst klaren Sonderung von Torso und Gliedern, die ablesbare Einteilung der Figur durch genau abgegrenzte Muskelgruppen.

Mit der Fixierung der Athener Schatzhausmetopen auf das Ende des Jahrhunderts finden auch zwei andere Werke ihre Eingliederung. Die Grabstele eines Waffenläufers in Athen (Abb. 296) mit ihrem an die Figur des Antenor (Abb. 288) erinnernden Lockenhaar und der ihren Steilfalten verwandten parallelen Anordnung der herabhängenden Locken gehört noch vor 510. In ihr bereitet sich der Bewegungsstil vor, der in den Athener Schatzhausmetopen reift. Der herrliche Torso mit der Hand auf der linken Schulter aber, Teil einer Gruppe (Abb. 297), liegt nach 510. Die Gliederung der Bauchmuskulatur, die an den Metopen schon „Grammatik" geworden ist, wird eben neu gefunden, und mit ihr der Reiz der individuellen Altersstufe, ähnlich wie am Apollon von Ptoion (Abb. 270). Gleichzeitig etwa mit den Metopen aus den letzten Jahren des Jahrhunderts ist die eine der vor ein paar Jahren in Athen gefundenen Basen mit der Darstellung der zwei gegeneinander spielenden Parteien eines Ballspieles (Abb. 299), deren Figuren beinahe bei Phintias (Abb. 298) wiederkehren, mit den Ringkämpfern (Abb. 300) und den jungen attischen Aristokraten, die sich daran vergnügen, Hund und Katze aufzuhetzen (Abb. 301).



Abb. 302. Eros mit Liebesgeschenken. Bild einer Amphora des „Berliner Malers". Neapel, Museo Nazionale. Nach Mon. Lincei XXII. Taf. LXXXII. (Gabrici.)

Unmittelbar zur Jahrhundertwende gehört der Apollo von Piombino (Abb. 303/4) und mit ihm beginnt ein neuer Gesang. Durch die gespreizte Haltung seiner Arme mit ihren nadelspitzen Ellenbogen (wie in Abb. 73 und



Abb. 303. Der Apollo von Piombino.
Paris, Louvre. Bronze, Höhe 1,15 m.
Nach Photogr. Giraudon 1264.



Abb. 304. Der Apollo von Piombino.
Seitenansicht.
Nach Photogr. Giraudon 9757.

298), durch das betont Winkelige von Schultern und Bauchschnitt, durch das subtil Fertige seiner archaischen „Metier“arbeit hängt er noch mit dem vorausgehenden Jahrzehnt zusammen. Aber er wächst in ein neues Geschlecht hinein: steil hinaufgetrieben auf den überhohen Beinen, mit einem massigen Körper, an dem die Anatomie nicht mehr um ihrer selbst willen aufgesucht ist, und mit einem Gefühl neuer Kraft, deren Sitz die breite Brust ist. Die linke Hand hielt den Bogen und in den vorgeschobenen Fingern Pfeile, auf der Rechten lag



Abb. 305. Herakles aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels von Aegina. München, Glyptothek. Marmor, Höhe 0,79 m. Nach Fünfzig Meisterwerke Taf. 9.



Abb. 306. Metope vom Tempel F in Selinunt. Athena im Gigantenkampf. Palermo, Museo Nazionale. Kalkstein. Nach Aufnahme des Museums.

wohl eine Schale, und das Antlitz des unberührbar Unnahbaren ist herab zu seinem Verehrer geneigt. Das ist zum erstenmal ein wirklicher Gott und kein „Apollo", der nur Kleobis oder Biton oder sonst ein preisgekrönter Kraftheld ist. Man mag sich nach diesem griechischen Original das berühmte Bronzebild des Apollo Philesios im Didymaion von Milet (Abb. 162) vorstellen, das Werk des Künstlers Kanachos von Sikyon, das die Perser nach Ekbatana entführten. Wie nahe sich auch in diesem Zeitpunkt Plastik und Malerei stehen, zeigt der schwebende Eros Abb. 302, Knabe von gleichem Geschlecht, aus dem der Apollo Mann ist.

An der stilistischen Situation des Apollo Piombino läßt sich auch die vielumstrittene Datierung der Skulpturen vom Aphaiatempel von Aegina (Abb. 139, 244—248, 305) klarlegen. Beide Giebel stellten die Kämpfe des heroischen Ahnengeschlechts der aeginetischen Aristokratie, der Aiakiden vor Troja dar. Die Frage nach dem gegenseitigen Verhältnis der Giebel kompliziert sich dadurch, daß wir Reste nicht nur von zwei, sondern von drei Giebeln besitzen. Der erste Ostgiebel mit seinem Akroter ist durch ein unbekanntes Ereignis zerstört und wieder erneut worden. Auch von ihm haben sich Teile erhalten. Wie verhalten sich die wiedergefundenen Skulpturen des Westgiebels (Abb. 244—246) und des erneuten Ostgiebels (Abb. 139, 247/8, 305) zueinander? Der

Westgiebel kann nach der Befangenheit seiner Figuren mit ihrer ausgesprochenen Eckigkeit (Abb. 245), und der Gebundenheit der Gesichter (Abb. 245 6) nur dem Jahrzehnt 510—500 gehören. Aber die Beweglichkeit der Figuren vom Schatzhaus der Athener (Abb. 292—294) oder der Basisreliefs (Abb. 299—301) besitzt er noch nicht, und von der neuen Tendenz des Aufbaus der Figur in der Athena des Schatzhauses (Abb. 292) oder im Apollo von Piombino (Abb. 303/4) ist in seinen knappen untersetzten Figuren, die sich so schwer in den Scharnieren ihrer Gelenke bewegen, noch nichts zu gewahren. Sind wir also geneigt, die Westgiebelskulpturen lieber vor den Athener Schatzhausskulpturen als nach ihnen anzusetzen, dann können die Ostgiebelfiguren nicht zwanzig Jahre von ihnen entfernt sein. Die Komposition einer Kampfszene im Jahrzehnt 490—480 zeigt die Metope vom Tempel F in Selinunt (Abb. 306), wo in der Figur des röchelnden Giganten der Oberkörper gegen die Schenkel, der Kopf gegen den Oberkörper kontrapostisch gedreht ist wie auf der Brygosschale (Abb. 191), und Athena Stürmerin in einer Bewegung, die beinahe alle archaische Bindung verloren hat, losfährt. Von dieser Art des neuen „durchlaufenden" Motivs der beginnenden klassischen Komposition ist auch der Ostgiebel noch weit entfernt: Er steht näher beim Athener Schatzhaus. Andererseits aber sind seine Köpfe größer sowohl im Verhältnis zur Figur, wie als Ausdruck. In der mild-weisen Athena (Abb. 248) kündigt sich eine Empfindung an, die wir freier und fließender gleich in der Gruppe von Eretria (Abb. 307) und in der Berliner Göttin (Abb. 309) finden werden. Der Ostgiebel gehört in das Jahrzehnt 500–490.



Abb. 307. Theseus entführt Antiope. Aus dem Giebel des Tempels des Apollo Daphnophoros in Eretria. Chalkis, Museum. Marmor. Höhe des Erhaltenen 1,10 m.
Nach Antike Denkmäler des Archäolog. Instituts III Taf. 27.

Um 490 aber mag der Apollo Strangford (Abb. 269) geschaffen sein, gleichsam bestrahlt vom ersten Schimmer der Morgenröte der neuen klassischen Schönheit, die im Jahrzehnt 490—480 auch auf den Knabenbildern der Vasenmaler durchbricht (Abb. 197).

Nun aber die Hauptwerke der letzten archaischen Jahrzehnte. Im Westgiebel des Tempels des Apollo Daphnephoros von Eretria (Abb. 307) war die Entführung der Amazone Antiope durch Theseus dargestellt, wie er eben im Begriff ist sie auf den Wagen zu heben, dessen Zügel er mit der Rechten hält. Neu und bis dahin unerhört ist das Zusammenschweißen zweier Figuren, die eben noch auf der Basis in Athen (Abb. 300) in einer Ringkampfdarstellung wie an der Grenze zweier Reiche stehend sich nur gerade erfassen und berühren, zu einer Gruppe. Der nackte nur mit einem Mäntelchen bekleidete Held umfaßt mit seinem linken Arme den flach-rund gebildeten Leib des kriegerischen Mädchens, das liebend seinen Widerstand aufgegeben hat und



Abb. 308. Die sitzende Berliner Göttin. Berlin, Altes Museum. Marmor. Ganze Höhe 1,51 m.
Nach Antike Denkmäler III, Taf. 37 (Wiegand).

demütig seinen Kopf neigt. Damit ist die körperlich plastische Vereinigung zugleich zu einer seelischen geworden mit dem Kontrast zweier Temperamente, des aktiven männlichen und des passiven weiblichen, tragend stürmisch aufrechter Kraft, getragener sich anschmiegender Schwäche und sich ergebenden gebrochenen Willens, wie es Euthymides (Abb. 280) noch nicht wußte. Der von einem Lederkoller umschlossene Leib der Amazone ist wenig modelliert, um als Hintergrund für den Kopf des Theseus zu dienen, das lange Gesicht, das nach dem Typus des Apollo von Piombino (Abb. 303/4) einen neuen Charakter bezeichnet, neue Energie mit den vortretenden Wangenknochen zum „auf die Zähne beißen" und dem vordrängenden breiten Munde mit aufgeworfenen Lippen und dem glotzenden Auge. In der Athena aus dem pisistratischen Giebel (Abb. 289) sind wir der ersten Vorahnung dieses neuen Gesichtes begegnet. Aber die Krönung der Gruppe besteht in der Kopfwendung der so hoch gehobenen Antiope, auf daß jene auf der wagerecht eckigen Linie der Schultern rein ausklinge.

Wenn nicht vom gleichen Meister wie die Theseus-Antiope-Gruppe, so doch aus der nächsten Nähe ihrer attisch-jonischen Werkstatt stammt die sitzende Berliner Göttin (Abb. 308/9). Sie ist um einige Jahre jünger. Denn eben das, was die Gruppe auszeichnet, besitzt auch sie, wie sonst kein uns erhaltenes archaisches Werk, die Beseelung der archaischen Form. Es ist, als stelle sie die Mutter des Theseus dar. Die ungestüm vorquellende Kraft im Antlitz des Helden und die Unausgeglichenheit der einzelnen „sprechenden" Züge sind im Bilde der Muttergöttin zu wunderbarer Ruhe geeinigt. Dies ist es eben. In der thronenden Göttin spricht kein einzelner Zug in Gewand und Gesicht mehr mit jenem isolierten Sonderwillen, der zum Wesen der vorangehenden Periode gehörte. Daher schiebt der Künstler die getreppten Mantelzipfel, mit deren bildhauerischer Durchbildung die Korenmeister (Abb. 287/8) brilliert hatten, aus der Vorderansicht der Figur weg nach den Seiten, und alles, was zum Kostüm gehört, wird auf wenige Hauptmotive vereinfacht. Ebenso wie in der Gruppe von Eretria (Abb. 307) das

innere Leben des Vorgangs durch die Kopfhaltung der Antiope dargestellt wird, so thront die Göttin erst durch die Haltung des Hauptes auf dem Halse, der im Unterschied etwa zur Figur des Antenor (Abb. 288) ganz freigelegt wird. So spricht das Geheimnis der großen Muttergöttin. Das erste „weise" Bild der griechischen Kunst. So findet der heraufziehende klassische Stil zum erstenmal sein Wort: Größe.



Abb. 309. Der Kopf der sitzenden archaischen Berliner Göttin. Nach Antike Denkmäler III, Taf. 38.

Ruhe in der Kunst ist nur ein anderes Wort für Bewegung. Die ruhigste Form ist immer zugleich die bewegteste. Hinter der Ruhe der Berliner Göttin steht der Staat des Themistokles. Daher gehört zum Bilde der Epoche auch die Reiterfigur, der naive Ausdruck ihrer männlich militärischen Erziehung. Leider fehlt dem Fragment Abb. 310 der Körper der Figur und wir wissen daher nicht, was sie aussprach. Es muß ein Bild wie das auf der gleichzeitigen Schale des Onesimos (Abb. 196) gewesen sein. Aber eines offenbart auch das Fragment mit dem unruhig scharrenden Tier voll halbgebändigter Jugend, auf dem der Reiter so leicht sitzt, als wäre er mit ihm geboren. Zeigte uns die Eretriagruppe die neue Beseelung der archaischen Form, die Berliner Göttin die beginnende Größe, so ist das Pferdebild der Ausdruck ihrer Nervosität, oder besser ihrer Feinnervigkeit. Das Pferdebild ist alter Vorwurf (Abb. 101—105) und die griechische Kunst ist mit und an ihm groß geworden. Aber auch das eigentliche Wesen des Pferdes findet sie jetzt zum erstenmal, seine empfindliche Reizbarkeit in seiner Dummheit und den Gegensatz des schweren Körpers zu der Feingliedrigkeit seiner Beine. Und so ist auch der Reiter unaufhörlich reagierende und mitgehende Muskel, der Körper überhaupt nicht mehr Masse oder Bewegungsspiel wie noch kurz vorher, sondern Spannung.

Zuletzt die Übergangswerke der Epoche, die Kore vom Weihgeschenk des Euthydikos (Abb. 311), der blonde Kopf (Abb. 312) und der Kritiosknabe (Abb. 313). Die Euthydikoskore vollendet die Entwicklung, auf deren Kurvenhöhe schon die sitzende Berliner Göttin lag. Sie ist weniger Meisterwerk wie diese, denn ihr fehlt jene letzte Vollendung und Durchbildung, die aus der „Sinnlichkeit" des archaischen Stils kam, aber sie besitzt mehr Stil. Und eben deshalb, weil sich die Einzelform schon der neuen klassischen Idee unterordnet, der neuen Proportion des in klaren Achsen angelegten Gesichts mit der Betonung der durch die Mitte des gescheitelten Haares, lange Nase und geteiltes Kinn gegebenen Senkrechten und der durch flache Brauenbogen, längliche Augen und Mund herausgearbeiteten Wagrechten, eben deshalb werden die Einzelzüge naturalistischer Weichheit und der letzte Rest des archaischen Lächelns preisgegeben. Das flache ungekünstelt ruhig liegende Haar wird in die Antlitzfassade miteinbezogen, daher kein Diadem mehr, das die archaischen Koren nicht entbehren wollten. Die Symmetrie wird



Abb. 310. Fragmentiertes Reiterbild. Athen, Akropolismuseum. Marmor. Nach der Zusammensetzung von H. Schrader. Höhe 1,12 m. Nach H. Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen, Taf. XV.

durch die vor den Ohren vorkommenden Locken verstärkt, und die Augen sitzen genau in der Mitte der von Haarreif bis Kinnende zu messenden Länge des Gesichts. Innerhalb des eigentlichen Antlitzes von Haaransatz bis Kinnende ist die Länge der Nase ziemlich genau das mittlere Drittel der Höhe, und ihr Maß kehrt annähernd wieder in der Entfernung innerer Augenwinkel bis Haargrenze an der Schläfe. Mögen auch diese Rechnungen nur ein Herumtasten sein an dem einstweilen unentschleierten Geheimnis der Proportion, jedenfalls empfinden wir vor diesem „strengen" Gesicht das Walten eines neuen formalen Gesetzes im Aufbau seiner Form. Dieses Gesetz ist das neue klassische.

So liegt auch der blonde Kopf, der wesentlich jünger ist als die Kore und vielleicht schon dem Jahrzehnt 470—460 angehört, in einer anderen Welt als der archaischen. Die Gesichter vom ptoischen Apollo (Abb. 268) und der ihm verwandten Werke, des Apollo Strangford (Abb. 269) und noch der Berliner Göttin (Abb. 309) und der Euthydikoskore (Abb. 311), sind Fassadengesichter, die wie Masken dem Pfeiler der Figur aufgeklebt sind, aber ihre Rundheit nicht mitmachen. In der Eretriagruppe mit der Wendung des Kopfes der Antiope (Abb. 307) war zum erstenmal der Kopf als Ganzes als „Wirkungsform" ausgeführt, aber noch mit dekorativen archaischen Teilungen und dem beinahe rechtwinkligen Absetzen der Vorderansicht zu den Seiten. Der blonde Kopf hingegen ist eigentlich „rund", nicht nur durch das Einbeziehen des Schädels mit den in die Stirne herabfließenden Locken in die Ansicht, sondern auch durch die Anlage des eigentlichen Gesichts, das von der Nase ab die runden Wangen und die Stirne zurückwölbt. Und wenn wir an der Theseus-Antiope-Gruppe in der Neigung des Kopfes der Amazone den ersten Ausdruck einer neuen Empfindung kennen gelernt haben, so hat sich jetzt diese Rolle, die dort der Kopf im Verhältnis zum Körper spielte, auf die einzelnen Teile des Gesichts fortgepflanzt. Nase, Augen und Mund sind als plastisch gebildete Teile zueinander in ein ganz anderes Verhältnis gesetzt als noch in der Euthydikoskore, und erzeugen im Zusammenspiel jenen Ausdruck individueller Liebenswürdigkeit und Lieblichkeit, der den blonden Kopf zum

Abgott so vieler Kunstliebhaber macht. Noch von den Ballspielern der attischen Basis (Abb. 299) ist einer wie der andere. Nun aber erwächst aus dem Archaischen heraus der Reichtum individueller Charaktere der Schönheit.



Abb. 311. Mädchenkopf vom Weihgeschenk des Euthydikos. Athen, Akropolismuseum. Marmor, Höhe 0,58 m. Nach H. Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen, Abb. 34.

Und darin besteht auch der Zauber des Kritiosknaben. Kritios deshalb, weil er gewiß ein Werk, aber ein jüngeres, aus der Schule der Tyrannenmörder (Abb. 189) ist. Denn nun handelt es sich nicht mehr wie noch im Apollo Strangford (Abb. 269) um ein dem allgemeinen Typus der Apollofigur abgerungenes letztes Bekenntnis, sondern um ein gänzlich neues organisches Gewächs. Der Apollo Strangford war gleichsam noch ein Wesen des alten Glaubens, das durch einen Strahl der neuen Offenbarung getroffen und geadelt wurde, der Kritiosknabe ist schon unter dem neuem Zeichen geboren. Wie schon bei der Berliner Göttin ist der Zwiespalt zwischen archaischer Tradition und neuer Natur gegenstandslos geworden. Der Zauber des Unvollkommenen ist versunken und das neue Geschöpf hat eine Selbstherrlichkeit wie die Natur selber. Ob gebundenes Standmotiv, ob überbreite eckige Schultern, ob durch die Stütze eng angeschlossener linker Arm, danach fragen wir gar nicht mehr und finden alle Bestimmungen durch Schule und Zeit Etikettefragen zweiten Ranges. So sehr nimmt uns die künstlerische Erscheinung selbst gefangen, nicht mehr das, was sie zwar symbolisch andeutet, aber nicht ganz ausdrückt wie die dunklen Worte archaischer Prosa. Der Kritiosknabe ist lebendige Begegnung und Getroffenwerden, die individuelle hochbeinige Figur mit dem trotzig verschlossenen Kopf und den zurückgenommenen Schultern, herb und unschuldig, knabenhaft und doch schon gewalttätiger Mann. Nur eine kurze Spanne war dergleichen der Kunst möglich, wie in dem anderen, dem Knaben gleichzeitigen Werk anderer Schule dem Relief von Sunion (Abb. 314). Nicht mehr archaischer Typus, noch nicht klassischer. In der Morgenröte gehört die Welt nicht mehr der Nacht und noch nicht dem Tage und ist frisch, als hätte Gottes Hand sie eben noch berührt, um sie fortan ihrem eigenen Gesetz zu überlassen.



Abb. 312. „Der blonde Kopf". Athen, Akropolismuseum. Marmor. Höhe 0,245 m. Phot. Alinari 24675.

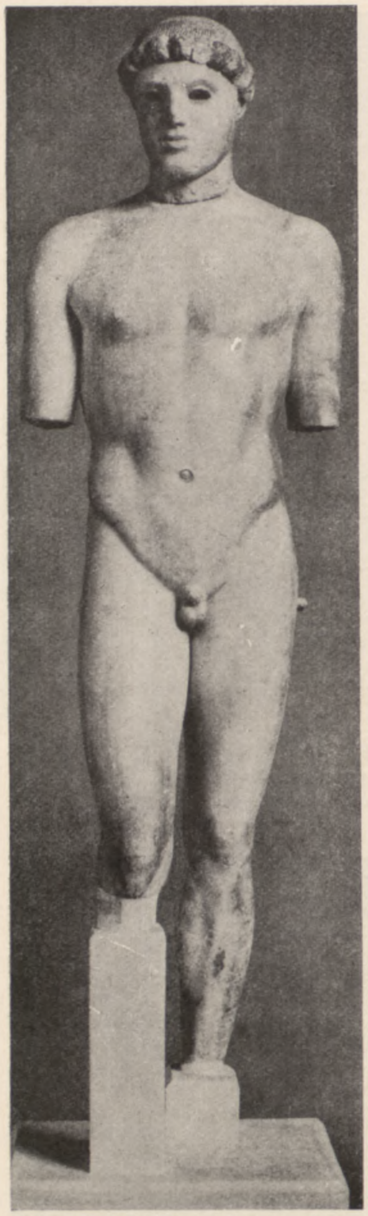


Abb. 313. Knabenfigur Nr. 698. Athen, Akropolismuseum. Nach der Zusammensetzung von H. Schrader. Marmor, Höhe 0,86 m.
Nach H. Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen, Taf. XVI.

Welch merkwürdig reiche, in sich widerspruchsvolle Entwicklung der Jugend dieser Kunst. Neben den flachen abstrakten eckigen Bildern der Daedalidenkunst (Abb. 250, 251) die runden Formen der Hera des Cheramyes (Abb. 205) und der Branchidenfigur (Abb. 315), neben den knappen unsinnlichen archaischen Köpfen der attischen Kunst um 550 (Abb. 218) mit ihren vorstehenden Wangenknochen und dem neugierigen Glotzen die fleischigen jonischen Gesichter mit dem verhaltenen Blick ihrer mandelförmig geschnittenen Augen (Abb. 201). In Jonien der Prunk des Gewandes von Anfang an (Abb. 205) und ein sich bald und konsequent entwickelnder Faltenstil, im Westen kein Interesse dafür, glatte Flächen und Bemalung oder Gravierung. In Attika gleich zu Beginn riesige Apollines, mit ihren wie von einem hohen Beruf gezeichneten, beinahe ekstatischen Gesichtern (Abb. 236), ein halb Jahrhundert später aber die feingliedrigen Gestalten des Apollo von Kalyvia (Abb. 228) und Tenea (Abb. 260) mit ihrer Neigung zu eleganter wohlfrisierter Erscheinung. In einem Jahrzehnt wälzen sich riesige gutmütige Zauberwesen daher (Abb. 235) und Herakles besteigt den Kentaur wie einen Berg (Abb. 99), in einem anderen, dem der Françoisvase, vollziehen sich die mythischen Erzählungen mit der akkuraten Ordnung der Aufzüge des florentinischen Quattrocento (Abb. 221). Wenn ein Korinther schildert, dann stopft er sein Bild (Abb. 97) voll mit Nebenzügen wie wehklagender Amme, trauerndem Seher, mit unheilverkündender Eule, mit Eidechsen, Igel, Hase und Schlange, als ob sie die Menagerie des ausfahrenden unglücklichen Helden wären, wenn ein Argiver (Abb. 94/5) das gleiche tut, dann läßt er alle Nebenfiguren, alle Szenerie weg, wie der Reformator einer Shakespearebühne. Zur gleichen Zeit, in der im Attischen Aristion (Abb. 276) vor uns steht wie ein Offizier in Gala bei der Ordensverleihung, wird in Selinunt (Abb. 295) das Gorgonenabenteuer des Perseus in düster schwerblütigen Gestalten dargestellt wie heilige Geschichten an frühromanischen Portalen. Heute ist Herakles ein Preissieger (Abb. 71, bei Andokides aber (Abb. 72) ist er ein geckenhafter Löwenjäger aus Afrika, dem die Polizei auf der Spur ist, bei Phintias (Abb. 73) ein Knabe, der die Keule hält, als wäre sie eine Fackel. Und der grandiose Apollo der geometrischen Zeit (Abb. 236) ist zu einem Elegant geworden, der im Kampf um den Dreifuß (Abb. 72/3) seine „Bügelfalten“ schonen muß und seinen Bogen wie ein Tennisraket mit sich führt. Im Pisistratidengiebel (Abb. 289) kämpft Athena mit der letzten Kraft wie die Mutter Gottes, wenn sie dem Teufel eine Seele abringen muß, am Siphnierfries (Abb. 282) scheinen die Götter nur durch ihr Erscheinen zu siegen, als wären sie Engländer und die Giganten „natifs“. In Selinunt (Abb. 306) aber um 480 hört man wieder

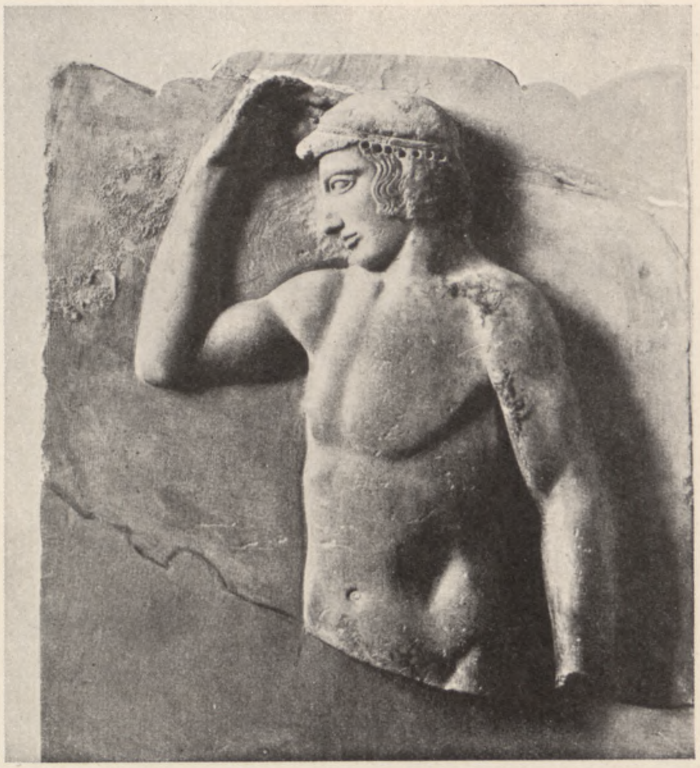


Abb. 314. Stele von Sunion. Athen, Nationalmuseum. Marmor, Höhe 0,59 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts Athen.

mit dem Röcheln des Riesen das Donnern der Erde. In der Nähe des Sophilos (Abb. 233) ist Dionysos ein Urwesen voller Trunkenheit, bei Amasis (Abb. 256) ein wohlsoignierter Herr, der zur landwirtschaftlichen Ausstellung einen Musterölzweig bringt und vom Festkomitee empfangen wird, bei Exekias (Abb. 316) ein Yachtbesitzer, der auf einer Mittelmeerreise seine Sorgen vergißt und seinen Sekt mit sich führt. Aus der Naxiersphinx (Abb. 186) spricht das Geheimnis ihrer Rätsel, aber die Sphinx auf der Chigikanne (Abb. 91) ist so wohlstilisiertes Ornament, daß zur Furcht kein Anlaß ist, und die von Spata (Abb. 227) mit ihrem neugierigen Vogelgesicht ist gewiß keine Löwin mehr. Auf der Françoisvase (Abb. 100) trägt Ajas den toten Achill wie auf der Durisschale (Abb. 198) Eos den toten Memnon. Die Werke trennen 80 Jahre, sind aber doch verwandt in der Auffassung, daß ein Toter willenlos seine Glieder hängen läßt, und daß dieser Zug der wesentliche der Darstellung sei. Aber vor Duris hat Euphronios (Abb. 192) das brechende Auge des sterbenden Eurythion dargestellt, und der Künstler des Ostgiebels von Aegina (Abb. 247) die ergreifende zusammenbrechende Figur des sterbenden Kriegers. Beinahe gleichzeitig mit Duris fällt die großartige Figur des toten Giganten von Selinunt F (Abb. 306). Bei Euthymides (Abb. 280) trägt Theseus Korone, und Korone läßt sich tragen, als handle es sich um einen Akt der Galanterie und die Dame wolle trockenen Fußes über einen Bach kommen. Aus diesem Motiv wird zehn Jahre später die innerliche Darstellung des Giebels von Eretria (Abb. 307). Durch das ganze Jahrhundert gehen die verbindenden Kräfte, vom Apollo von Kalyvia (Abb. 228) ist leicht zu dem von Tenea (Abb. 260), von diesem zu dem großen in München (Abb. 267) zu finden, vom Apollo aus dem Ptoion (Abb. 268) scheint nur ein Schritt zum Apollo Strangford (Abb. 269) und weiter zum Kritiosknaben (Abb. 313). Aber die übliche kunstgeschichtliche Darstellung, die mit jeder Epoche immer neue „Fortschritte" konstatiert, übersieht, was die Epochen trennt, und was einer neuen mit ihren „Fortschritten" von dem verloren geht, was die vorausgehende besaß. Ende der archaischen Kunst und Anfang hängen zusammen. Die großen Frauengesichter von Naxiersphinx (Abb. 186) und Samierin (Abb. 203) leben erst wieder in der Berliner Göttin (Abb. 309) auf. Erst der Gigant vom Tempel F in Selinunt (Abb. 306) ist wieder aus dem Geschlecht der in die kosmische Welt erstaunt verirrten Unholde des Giebels von Korfu (Abb. 240), und erst im klassischen Stil kehrt die Weihe wieder, mit der die ersten Sendlinge der griechischen Kunst (Abb. 108) in die Welt getreten sind.



Abb. 315. Statue des Chares, Herrn von Teichiussa. Von der heiligen Straße zum Didymaion von Milet. London, Brit. Mus. Marmor. Höhe 1,49 m.

Klassisch ist der Anfang der archaischen Kunst, klassisch ihr Ende. Aber die Akropoliskoren hat man oft, wenn auch gewiß nicht richtig, als Rokoko bezeichnet. Auch in dem Generationenwechsel der Kunst stehen sich Enkel und Großvater näher als Väter und Söhne. Auf die vollsaftigen Gestalten des großen Porosgiebels der Burg mit dem „Dreileibigen" (Abb. 235) folgt im Zeitalter der Françoisvase (Abb. 220) am Giebel mit der Einführung des Herakles (Abb. 79) ein pedantisches Geschlecht, und erst mit dem Kopf Rampin (Abb. 271) und dem von Kopenhagen (Abb. 274) scheint die alte Rasse wieder durchzudringen. Das breitschenkelige Kaliber des Kleobis (Abb. 115) hat erst im Münchener Apollo (Abb. 267) Nachfolge gefunden, die Giganten von Korfu (Abb. 239) erst in denen des pisistratischen Marmorgiebels (Abb. 291). Die zierlichen Gestalten des Duris (Abb. 198) sind denen des Großvaters Amasis (Abb. 256) verwandter als dem ihm vorausgehenden Euthymides (Abb. 280) und das „terribile" des Brygos (Abb. 199) hängt eher mit der Gesinnung des Chalkidischen (Abb. 215) zusammen, als mit dem wohlgestellten Theaterkampf der ihm zeitlich näheren Euphroniosschale (Abb. 192). Auch inhaltlich scheiden sich die Zeitalter. Bei Andokides (Abb. 263/4) schmaust der seelige Gott ähnlich wie die Unsterblichen am Fries von Assos (Abb. 148). Aber beim Panaitiosmaler (Abb. 193) ist das Gelage rein bürgerlich, und der Flötenspieler trägt deutlich vulgäre Züge, so daß es nicht erstaunlich ist, wenn bei Brygos (Abb. 195) sehr menschliche, wenig erhabene Ereignisse dargestellt werden. Diese dürften schon dem Kritiosknaben nicht mehr passieren, so wenig wie sich einer der alten Apollines (Abb. 108) dazu hergegeben hätte, beim Ballspiel wie im Niggertanz umherzutaumeln (Abb. 299), oder sich im Kafinion darstellen zu lassen, wo man aus langer Weile Hund und Katze aufeinander hetzt (Abb. 301). Bei Exekias sind die trojanischen Helden (Abb. 217) Dominospieler geworden, als sei die männermordende Schlacht (Abb. 65) aus der Mode gekommen, und erst die Tyrannenmörder (Abb. 189) wissen wieder, daß nur Blut und Eisen den Staat frei macht, und schreiten aus, wie vormals Amphiaraos (Abb. 97). Meer, das war ehedem epischer Kampf mit seinem Geheimnis (Abb. 93 rechts unten), bei Exekias (Abb. 316) ist es heitere Fahrt an einem Sommertag, zu der lyrische Gedichte gehören.



Abb. 316. Schale des Exekias. München, Museum für antike Kleinkunst. Dionysos auf dem Meer.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei, Taf. 42.

Die archaische Kunst ist nichts weniger als ein gerader Weg von lauter „Fortschritten", sie ist ein unaufhörliches Auf und Ab neuer Erfindung und Preisgabe alter, auch ein Zusammenwirken sehr verschiedenartiger gleichzeitiger Schulen und Künstler. Schon an ihrem Anfang regiert nicht etwa eine einzige Schule, als die man die kretischen „Daidaliden" angesehen hat, von denen alle weitere Entwicklung abhängig sei, sondern es steht neben einem so großartigen Monument wie dem Apollo aus dem Kerameikos (Abb. 236), der nichts mit der Daidalidenkunst gemein hat, die jonische Kunst mit einem Monument verwandten Charakters, der Naxiersphinx (Abb. 186), die ebenso wie der Apollo uns noch unbekannte Vorläufer gehabt haben muß. Der Kerameikosapollo (Abb. 236) hängt irgendwie, ohne daß einstweilen Zwischenglieder aufweisbar wären, mit der geometrischen Kunst zusammen, deren großen idealistischen Stil wir aus dem

Apollo Tyskiewicz (Abb. 108) kennen. In eine altjonische, in eine altattische im Geometrischen verankerte Kunst wirkt erst die daidalidisch-kretisch-peloponnesische herein, auch sie aus einem bestimmten geometrischen Stil herausgewachsen. Und schließlich ist es eine kaum bestreitbare Tatsache, daß die Herausbildung der Apollofigur zu der nackten frontalen Gestalt mit vorgesetztem linken Bein und herabhängenden Armen mit geschlossener Faust sich nur unter Einwirkung ägyptischer Vorbilder (Bd. I Abb. 76, 77, 81) vollzogen haben kann, wie ebenso die runde Figur Joniens von einem runden vorderasiatischen Stil (Bd. I Abb. 211) und ihr fleischiger Gesichtstypus von einem ähnlichen vorderasiatischen (Bd. I Abb. 173) abhängig sind. Die Abhängigkeit von den Vorbildern ist weniger interessant als der Unterschied von ihnen. Wir haben also schon für das Ende des VII. Jahrhunderts ein reiches künstlerisches Getriebe vorauszusetzen mit gegenseitiger Beeinflussung der einzelnen Landschaften und mit Austausch ihrer bildnerischen Kräfte. Die archaische Kunst gleicht einem von vielen Quellen gespeisten Strom, der sich bald in einzelne Arme teilt, bald sie wieder eint und Farbe und Tempo unaufhörlich wechselt. Aber wenn man sich von der banalen Vorstellung getrennt hat, Kunst bestünde in unaufhörlichen Fortschritten naturalistischer Beobachtungen und ihrer Anwendung, dann bleibt die freilich sehr viel schwierigere Aufgabe, an die Stelle der simplen Konstatierungen, daß der Bauch der Apollines zuerst glatt und flach und dann muskulös werde, daß die archaischen Lockenperlen sich schließlich in natürlich wiedergegebenes Haar verwandeln, daß die archaischen Glotzaugen durch den natürlichen Schnitt der Augenlider korrigiert werden und daß die Falten der Gewänder immer mehr die prüfenden Augen der Schneider befriedigen, die Beantwortung der Frage zu setzen: was ist griechischer archaischer Stil, warum ist er so großartig, und inwiefern ist er die Wurzel des Klassischen? Diese Frage versuchen wir jetzt zu beantworten.

Anmerkungen

S. 132. Chronologie: Grundlegend E. Langlotz, Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik.

S. 132. Kroisossäule: Pryce, Catal. of sculpture in Brit. Mus. I 1, 47ff.

S. 133. Landschaften: Kühner, für alle einzelnen Monumente des Kapitels zu Rate ziehender Versuch von E. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen.

S. 133. Kretisch-protokorinthische Gruppe. Ihr Zusammenhang ist zuerst entdeckt worden von E. Loewy, Typenwanderung, Österr. Jahresh. 12, 1909, 243 und 14, 1911, 1ff. Dazu Rodenwaldt, Athen. Mitteil. 46, 1921, 34, Anm. 2. Pfuhl, Athen. Mitteil. 48, 1923, 123ff., Loewy, Athen. Mitteil. 50, 1925, 28ff.; Rumpf, Bonner Jahrb. 135, 1930, 74ff.

S. 133. Caeretaner Hydrien: Zuletzt Webster, Journ. Hell. Stud. 48, 1928, 196ff. Chalkidische Vasen; Rumpf, Chalkidische Vasen.

S. 134. Samische Gruppe: Langlotz, Bildhauerschulen 103ff., 118ff.

S. 134. Entführung der Europa aus Selinunt: Gábrici, Mon. Lincei 33, 1930, 81. Schatzhaus von Sikyon: Fouilles de Delphes 4, 18ff. — Spartanische Kunst: Langlotz, Bildhauerschulen 86ff.

S. 136. Porosgiebel der athenischen Akropolis: E. Buschor, Athen. Mitteil. 47, 1922, 81ff. und Größenverhältnisse attischer Porosgiebel.

S. 138. Giebelfragmente vom Hekatompedon: Buschor, Athen. Mitteil. 47, 1922, 53ff. und 106ff.

S. 139. Artemistempel von Korfu: *Πρακτικὰ τῆς ἀρχαιολ. Ἑταιρ.* 1911, 164ff. — Buschor, Größenverhältnisse, Taf. 4f.

S. 139. Apollokopf aus dem Kerameikos: Buschor, Athen. Mitteil. 52, 1927, 205ff. — Apollo aus Sunion: Rhomaios, Antike Denkmäler 4, 91ff., Taf. 47ff.

S. 141. Naxiersphinx in Delphi: Fouilles de Delphes 4, 41ff. Langlotz, Bildhauerschulen 128.

S. 141. Protokorinthische Vasenmalerei: Johansen, Les Vases Sicyoniens.

S. 143. „Apollo" in Delphi, Fouilles de Delphes 4, 5ff. v. Premerstein, Österr. Jahresh. 13, 1019, 41ff.

S. 144. Apollo von Tenea: Furtwängler-Wolters, Beschreibung der Glyptothek[2], 69ff. — Die andere Apollofigur der Glyptothek: Wolters, Text zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 661/2.

S. 147. Apollo aus Theben: Mendel, Bull. corr. hellén. 31, 1907, 187ff.

S. 147. Apollo Strangford: G. Richter, Sculpture and sculptors of the Greeks 41. — Kore Nr. 673: H. Schrader, Auswahl archaischer Marmorskulpturen 44. — Nike von Delos: E. Schmidt, Münchener Studien 331ff. G. Richter a. a. O. 55, Anm. 6. — Bild eines jungen Mannes in Kopenhagen: Langlotz, Bildhauerschulen 160. — Kalbträger: G. Dickins, Catal. of the Acropolis Museum 1, 156. G. Richter a. a. O. 28. — Aristionstele: G. Richter a. a. O. 30, 125/6.

S. 151. Grabstele in New-York: G. Richter, Antike Denkmäler 4, 33ff. — Kopf Sabouroff: Kurze Beschreibung der Antiken Denkmäler im alten Museum, Nr. 308.

S. 153. Fragment, Knabe mit dem Diskus: Conze, Attische Grabreliefs 1, Nr. 5. Schatzhaus der Siphnier: Fouilles de Delphes 4, 2, 51ff. — H. Schrader, Auswahl 20ff. — E. Langlotz, Bildhauerschulen 128, 138, 188. — F. Noack, Archäolog. Jahrb. XLV, 1930, 191ff.

S. 157. Weihgeschenk des Nearch: H. Schrader, Auswahl 14f. — Giebel der pisistratischen Ringhalle: H. Schrader, Österr. Jahresh. 19/20, 1919, 154ff.

S. 160. Metope des Tempels C von Selinunt: Katterfeld, Griechische Metopenbilder 16ff. — Schatzhaus der Athener: Katterfeld a. a. O. 21ff. — Grabstele eines Waffenläufers: E. Schmidt, Münchener Studien 254, 351.

S. 167. Basen in Athen: Philadelpheus, Arch. Anz. 1922, 56ff.

S. 162ff. Apollo von Piombino: Langlotz, Bildhauerschulen 39ff. — Skulpturen vom Aphaiatempel von Aegina: Thiersch, Göttinger Gel. Nachr. 1928, 167. — Metope vom Tempel F von Selinunt: Katterfeld a.a.O. 28f. — Skulpturen des Tempels von Eretria: Kuruniotis, Antike Denkmäler 3, 29ff. — Sitzende Berliner Göttin: Wiegand, Antike Denkm. 3, 45ff.; Langlotz, Bildhauerschulen 196. — Blonde Kopf: Langlotz a. a. O. 162. — Kritiosknabe: Langlotz a. a. O. 162. — Relief von Sunion: Langlotz a. a. O. 162; Studniczka, Arch. Anz. 1921, 326ff.

S. 170. Branchiden: F. N. Pryce, Catal. of sculpt. Brit. Mus. 1, 1, 151ff. — „Fortschritte“: A. Della Seta: Il nudo nell' arte I. Arte antica.

S. 172. Wandlungen der archaischen Kunst: Buschor, Athen. Mitteil. 52, 1927, 211ff.

D. Gestalt und Natur. In jeder großen Kunst ist die Gestalt, der totale Charakter einer Schöpfung, ihre „Idee“ älter und größer als die Summe der von ihr aufgespeicherten imitativen Erfahrungen von Natur. So wenig es je gelingen wird, die Figuren von Naumburg, Straßburg oder Bamberg, Giotto, Michelangelo, Tizian oder Dürer durch ihr „Naturerlebnis“ zu erklären, oder auch nur Wesentliches durch den Vergleich mit der Natur über sie auszusagen, so wenig ist „Natur“ der Schlüssel zur griechischen Kunst. Gewiß hat es nie eine naturnähere Kunst gegeben als die griechische, schon allein deshalb, weil sie aus der Sitte des natürlichen Daseins mit Agonistik, militärischer Erziehung, südlicher Sonne und „Liebe“ ein naives Verhältnis zum nackten männlichen und weiblichen Körper hatte, wie keine andere Kunst. Aber deshalb ist Natur noch lange nicht ihr Ausgangspunkt gewesen. Sie kommt ja vom Geometrischen, dem unnatürlichsten Stil. Sie gibt sich eine Zeitlang beinahe mit gewissem Eigensinn dem Studium der Natur hin, wie in der Zeit von 540—500, vom Apollo von Tenea (Abb. 260) bis zu Phintias mit seinen Zeitgenossen (Abb. 298ff.). Aber durch die vorausgehende Periode ist sie einerseits schon so mit traditioneller Idee geladen, daß sie ihre mythische Grundhaltung zwar verändert aber nie aufgibt, ebenso wenig wie sich der Grundcharakter des dorischen Tempels ändert; andererseits bedarf es für sie gleichsam nur eines Erwachens und einer Erinnerung, um sich ihres heroischen Berufes nach allen bürgerlichen Exzessen wieder bewußt zu werden. Der Herakles aus dem Ostgiebel (Abb. 305) ist wieder „Held“ nach dem schläfrig-korrekten Aristion, und der Apollo Strangford (Abb. 269) wieder Göttersohn nach der zierlichen Puppe aus dem Ptoion (Abb. 270). Nur ein Ruck, nur eine Veränderung der Proportion, nur eine Steigerung der Natur in eine „unnatürliche“ Absicht, und der Apollo von Piombino auf seinen hohen Beinen (Abb. 304) ist wieder vom gleichen Geschlecht wie sein geometrischer Ahne (Abb. 108).

„Gestalt“ war im Ägyptischen die Lebensfigur im Totenkult (Bd. I S. 61), im Orientalischen der gottähnliche König (Bd. I S. 244), Gestalt ist im Griechischen zuerst das göttliche Apotropaion, das Bild, das Übles abwehrt, Lebenskraft bewahrt. Übles, das ist Seuche und Mißwachs der Früchte, Verlust des Kaufmannsguts, Krankheit und Tod, Niederlage in der Schlacht, Verlust der Söhne, Niedergang der Familie, Aufruhr und Schwäche des Staates. Lebenskraft, das ist körperliche Gesundheit und athletische Leistungsfähigkeit, lange Jugend und ihr Mitgenuß mit Freunden, das Heldendasein, wie es das Epos im Leben des Achill allen vor Augen stellt, Sieg über Feinde, Nachruhm nach dem Tode, Zugehörigkeit zur Aristokratie, Genuß der Liebe und des Weins, Glück der Herde auf dem Acker und der Fracht auf dem Meer, adeliger Charakter, Sieg in der Schlacht, Ordnung im Staat, Glanz seiner Götter. Im Homer und den moralischen Spruchdichtern und Elegikern wie Theognis, Solon und Pindar ist ein bestimmtes Ideal der Lebensführung, der Kalokagathie formuliert, das nicht in moderne Begriffe übersetzt werden kann. Seine Grundlage ist die körperliche Leistungsfähigkeit eines aristokratischen nicht durch berufliches Fachtum eingeengten Individuums, dessen Tugenden zuerst militärische sind, Ausdauer, Disziplin, Treue, Führertum, Stolz, Noblesse. Aber dieses archaische griechische Individuum ist gleichsam „mittelalterlich“ eingespannt in eine doppelte Ordnung. In eine gesellschaftlich-staatlich-soziale der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse und Sippe mit ihrer Sitte, der gegenüber es keinen freien Entschluß oder nur den Entschluß mit Konflikt gibt, wie den Zorn des ungerecht behandelten Achill oder die Haltung des Verbannten. In eine religiöse insofern, als sowohl der gute wie der böse Willensentscheid des Helden nicht aus ihm selbst kommt, sondern durch eine göttliche Macht diktiert ist. Orest muß aus dem Gesetz der Blutrache die Mutter töten, verfällt aber wieder aus dem Gesetz der Blutrache der Verfolgung durch die Erinnyen, Amphiaraos (Abb. 97), muß in die Schlacht ziehen, obwohl er als Seher seinen Untergang vorausweiß; denn er hatte sich durch einen Eid an den Befehl seiner Gattin Eriphyle gebunden. Und diese hinwiederum muß aus dem Gesetz der Blutsverwandtschaft ihren Gatten in den Kampf treiben, weil ihr Bruder es verlangt. In jedes Schicksal regieren die Götter durch Orakel und Weissagungen hinein, und Liebe ist nicht freiwillige Neigung, sondern Zwang durch die Macht von Aphrodite und Eros. Herakles begeht seine Heldentaten aus göttlichem Gebot, und jede Wendung der Ilias wird durch einen helfenden oder zürnenden, gütig ratenden oder täuschenden Gott, durch Träume und Sehersprüche herbeigeführt, wenn auch die eigentliche Tat aus der Brust des Helden geboren erscheint. Da nicht nur die positiven, sondern auch die negativen Mächte des Lebens göttlich, ja die Götter selbst einem höheren über ihnen waltenden Schicksal unterworfen sind, das sie zwar ausführen aber nicht bestimmen, so ist der Mensch in die ungeheuren Spannungen religiös-sittlicher Mächte hineingeboren, die unter dem Beistand der Olympischen zu überwinden seine Aufgabe ist. Denn daß eben diese von Ungeheuern wimmelnde, auch von göttlich Bösem erfüllte, von Giganten erschütterte, zuletzt von einem unbekannten Schicksal geleitete Welt schließlich schön und gut ist, und aus dem Chaos der Urwelt ein von Zeus und sittlichen „Ordnungsgöttern“ regierter Kosmos und als solcher immer neu durchgedacht wird, das ist eben die Leistung des optimistischen griechischen religiösphilosophischen Denkens, das hinter der Kunst steht.

Das Apotropaion ist also weit mehr als nur abergläubisches Amulett gegen die Gefahren des individuellen Schicksals, wie es heute noch in allen Teilen der Welt verwendet wird. Apotropaion ist das lebenspositive Symbol der Heiligung der Welt ähnlich wie am Untergang der Antike das neue, das Kreuz als labarum Konstantins: „In hoc signo vinces.“

Daher beginnt die griechische Kunst merkwürdigerweise mit einem großen Symbol des

Häßlichen, mit der Gorgo Medusa, deren eigentlicher Sinn und Ursprung noch dunkel sind. Am Giebel von Korfu (Abb. 239, 242) sehen wir deutlich, daß sie ursprünglich der wesentliche Giebelschmuck war, wahrscheinlich Maske, die im dorischen Holzbau an die Stütze des Daches in der Giebelmitte angenagelt war. Die Gorgo mit zähnefletschendem Mund, gestreckter Zunge und Schlangen ist der Übel abwehrende Dämon schlechthin (Abb. 83 A, 93 rechts oben, 96, 257). Die epischen Szenen des Gigantenkampfes, auch sie apotropäisch, treten akzessorisch hinzu und füllen die Giebelecken. Eine einheitliche Giebelkomposition gibt es erst, wenn die Gorgo durch andere apotropäische Symbole, Heraklestaten (Abb. 118), Gigantomachie (Abb. 291) usw. abgelöst ist. Aber sie bleibt in zahlreichen Bildern gleich apotropäischen Charakters. Nur tritt aus dem gleich zu formulierenden Gesetz der „heroischen Handlung" der Held zu ihr, Perseus (Abb. 88, 295).

In gleichem Sinn wie die Gorgo wirkt die Sphinx (Abb. 92), wie sie auf hohen jonischen Säulen in Delphi (Abb. 186), Aegina, ja gewiß auch in unzähligen anderen Heiligtümern stand. Von gleichem apotropäischem Fabelgeschlecht ist der Greif als Kesselschmuck (Abb. 75/6) oder als Akroter (Abb. 139), sind Löwen allein (Abb. 62, 104), oder einen Stier zerfleischend wie an Kalksteingiebeln von kleinen archaischen Bauten auf der Akropolis von Athen, sind es Schlangen, die auch zur Giebelkomposition verwendet werden, ist es der Kentaur (Abb. 85/86) und sind es die Tiere, die auf archaischen Vasen (Abb. 69, 112) in ganzen Reihen erscheinen, keine anderen als die Tiere der großen die Natur beherrschenden kleinasiatischen Muttergöttin, der Herrin über Tod und Leben, die hinter der Artemis von Ephesos, von Magnesia, von Sardes, wahrscheinlich auch der Hera von Samos steht, und deren Kult gerade zu Beginn der archaischen Kunst auch auf Inseln und Festland von übermächtigem Einfluß gewesen sein muß. Schließlich gehört auch „der heilige Baum" hierher, der als Akroter (Abb. 120) den Tempel krönt. Die ursprüngliche Herrschaft dieser apotropäischen Symbole sehen wir noch auf der Chigikanne (Abb. 91) und der protoattischen Amphora (Abb. 104), wo sie als Rudimente des älteren Stils in den jüngeren Bildern stehen und sie stören.

Sind diese apotropäischen Symbole als unheilabwehrende Bilder an Tempel und Grab der erste Inhalt der archaischen Kunst, so geschieht der zweite Schritt dadurch, daß zum apotropäischen Symbol der siegreiche Held hinzutritt, wie wir es eben in Korfu (Abb. 239, 243) in der Gigantomachie sehen, die von da ab traditionelles Motiv des Tempelschmucks bleibt (Siphnos Abb. 282, im Chalkidischen Abb. 215, am alten Athenetempel Abb. 291, am Tempel F in Selinunt (Abb. 306). Zu der Gorgo tritt Perseus (Abb. 88, 116, 295), zum Kentauren Herakles oder Lapithen (Abb. 85/86, 90, 99, 190, 255), zum Minotauros Theseus (Abb. 74, 87 B), zum Löwen die Löwenjagd (Chigikanne Abb. 91 B). Man hat sich oft gewundert zu sehen, daß der Giebel- und Metopenschmuck der Tempel so wenig über den im Tempel hausenden Gott aussagt, wie etwa am Aphaiatempel in Aegina Heldenkämpfe die Giebel füllen (Abb. 244) und nicht die Gottheit selber oder Erzählungen aus ihrem Mythus. Der Grund liegt darin, daß das Apotropaion älter, umfassender ist als der Gott mit der beschränkten Sphäre seiner Wirkung. Die Gorgo fliehen auch die Götter, und Apollo weicht dem Tod und überhaupt dem Häßlichen aus.

Auf einer dritten Stufe der Entwicklung wird die Heldentat als solche, die ursprünglich nur als Kampfverhältnis zum Apotropaion existierte, apotropäisch. Daher also die Herakles- (Abb. 118) und Theseustaten (Abb. 307) und die Erzählungen aus den zahlreichen Epen (Abb. 191). Immer kommt es auf ein Tun an, auf die apotropäische Behauptung des sittlichen Prinzips der Welt, dessen religiös-philosophische Fassung immer neu formuliert wird. Relativ

spät erscheint daher der ruhende Gott (Herakles bei Andokides Abb. 263/4), Dionysos, gewiß auch apotropäisch beim Weingenuß (Exekias Abb. 316) oder die ruhig stehende Präsenz der Gottheit (Amasis Abb. 256, Metope am Athener Schatzhaus Abb. 292). Die Schilderung der Heldentat kann mit allerlei novellistischen Zügen ausgeschmückt sein, wie die Amphiaraosgeschichte (Abb. 97) oder die Theseuserzählung auf der Françoisvase (Abb. 222) und sieht dann wie eine bloße Illustration literarischer Stoffe aus. Aber das ist nicht ihr Sinn und ihre Absicht. Daher wird das episodenhafte Beiwerk immer wieder abgestreift und die wesentliche „Energie" der apotropäischen Erzählung wieder hergestellt (Metopen vom Athener Schatzhaus Abb. 292ff., Selinunt Abb. 295), die im Kampfverhältnis zweier Mächte besteht und deren vorbildliche Fassung wir in den argivischen Reliefs kennen gelernt haben (Abb. 93—95, S. 88). Zuletzt, am Ausgang der archaischen Kunst und am Beginn der klassischen steht nochmals ein „Apotropaion", die Tyrannenmördergruppe (Abb. 189), die gewiß nicht als „historisches Denkmal" am Markt von Athen aufgestellt wurde, sondern als Schutzbild der staatlichen Freiheit.

Mit diesem apotropäischen Charakter des archaischen Bildes hängt seine dekorative Art aufs Engste zusammen, sein Raumzwang als Rahmenbild. Alle diese Erfindungen sind Wappenbilder, deren Entstehung aus den ähnlich gedachten Wappenbildern der orientalischen Kunst wir oben S. 111 skizziert haben. Wären sie Erzählungsbilder wie das ägyptische Relief (Band I S. 94ff.), so wäre nicht zu verstehen, warum nicht der Reichtum der homerischen Schilderung ganz anders in diese Kunst hineingeströmt ist, als wir es in ihrer komprimierten Darstellungsart erfahren. Schildern, Erzählen, das ist gar nicht ihre Absicht oder nur eine Nebenabsicht, die sich sozusagen illegal einschleicht und gleich wieder unterdrückt wird. Wir haben bei Pausanias III, 18, 9 die Beschreibung des Bilderschmuckes des sogenannten amykläischen Thrones, der um den Koloß des Apollo von Amyklae herumgebauten jonischen Architektur (Abb. 164) von etwa 510. Man wundert sich, wenn man sie liest, statt einer wohlerwogenen Gesamtkomposition in einer Zeit, die deren schon durchaus fähig gewesen wäre, lauter Einzelbilder aufgeführt zu finden, die mehr oder weniger zusammenhangslos nebeneinander stehen. Der Grund ist der: es sind lauter in sich abgeschlossene apotropäische Wappenbilder archaischer Tradition. Zu der Natur dieses Wappenbildes gehört seine die Fläche vollkommen füllende Dichtigkeit schon im Orientalischen (Bd. I Abb. 164/65). Es darf ja nichts enthalten, das nicht symbolisch-zauberhaft spricht. Daher also die Füllung des Giebels in Korfu (Abb. 239) mit lauter apotropäischen Bildern, daher die Gedrängtheit des Metopenbildes (Abb. 292ff.), daher die Geschlossenheit der Grabstele (Abb. 278), die ursprünglich auch apotropäische Bilder enthielt und sie an untergeordneter Stelle noch mit sich führte, als sie das nicht apotropäische Porträt des Toten in neuer Gesinnung aufnahm (Abb. 257). Daraus entsteht nun die ungeheure Spannung archaischer Bilder, die wir zuerst an den argivischen Reliefs aufgezeigt haben (Abb. 93—95, S. 88). Da das Bild apotropäische Handlung enthält, aber zugleich „Wappen" bleiben muß, ist die künstlerisch so fühlbare Antinomie zwischen der Energie des Helden und der Symbolform des „Siegels" gegeben, die immer nahe daran ist, gesprengt zu werden. Daher gelten auch für Giebel, Metopen, Grabreliefs usw. die gleichen Gesetze wie für die wirklich wappenartig apotropäischen Bilder der Münzen (Taf. XXIV) und Gemmen (Taf. XXVI) und die Kompositionen sind unabhängig von dem Ort ihrer Anwendung. Ort und Bild unterstehen dem gleichen höheren Gesetz.

Daher ist auch der Sinn der archaischen Apollines ein ganz anderer als der einer bloßen „Lebensfigur". Sie ist Weihebild des sich „verlobenden" Menschen oder Darstellung des menschlich gedachten Gottes. Lebensfigur als Ersatz des Lebens war das ägyptische Vorbild. Aber dies erhält eben dadurch eine neue geistige Spannung, die sofort auch eine physische wird, daß

es zum apotropäischen Götterbild umgeschaffen ist. Das war ja schon der Apollo Tyskiewicz (Abb. 108). Ja vielleicht geht auch die Nacktheit der Apollofigur, die den ägyptischen Lendenschurz abgelegt hat, weniger auf die in sportlichem Wettkampf aufgekommene Nacktheit des Athleten zurück als auf eine religiös apotropäische Idee. Jedenfalls ist damit einer unendlichen Entwicklung Raum gegeben, der Bildung der Figur als naiver reiner Natur, wie sie keiner anderen Kunst je wieder vergönnt war. Aber „Natur" war nicht der Ausgangspunkt. Sie fand sich zur Idee.

Die Idee aber spricht sich schon allein darin aus, daß gerade im älter Archaischen der Koloß das Ideal ist. Vielleicht auch unter ägyptischer Anregung, aber gewiß in gänzlicher Umschaffung des Vorbildes. Denn gerade die ersten großen Apollobilder, der vom Kerameikos (Abb. 236) und der von Sunion (Abb. 238) sind erfüllt von einem ekstatischen Ernst, dem Ausdruck ihrer göttlichen Sendung. Dabei hängt wenig von der Entscheidung ab, wen sie wirklich darstellen, ob Apollo selbst oder, was für den von Sunion, zu dem Reste eines Gegenstückes gefunden sind, wahrscheinlich ist, Dioskuren, oder Kleobis und Biton (Abb. 115) oder den Stifter. Das Entscheidende ist ihre gemeinsame geistige Physiognomie, ihre Weihe. Riesige Augen, hohe Stirne, lange Nase, entschlossener Mund. Gerade das ist für die griechische Kunst, die Kunst der schönen Sinnlichkeit, so bezeichnend, daß sie unsinnlich beginnt. Im dämonischen Charakter des Apollo aus dem Kerameikos oder dem von Sunion, im „Chrysaor" aus dem Giebel von Korfu (Abb. 240) fehlt jeder Zug sinnlicher Liebenswürdigkeit, und mit „Naturbeobachtung" ist ihnen nicht beizukommen. Sie sind eben aus dem Geschlecht der Gorgo, gorgonenhaft ist ihr Blick und die Suggestion des göttlich Erhabenen ihre Absicht. Diese scheinbar so rationale griechische Kunst fängt irrational an, und wer sich ihr nähert, muß zuerst das Element lernen, aus dem sie geboren ist: Ehrfurcht.

Diese ersten Kräfte apotropäischer Gestaltung wirken auf das ganze folgende Jahrhundert und weit darüber hinaus. Zuerst nämlich wurzelt in der apotropäischen Natur des Götterbildes seine rein frontale Konstruktion der Ruhe. Darin sind sich Apollobilder, Naxiersphinx (Abb. 186), Hera des Cheramyes (Abb. 205), Samierin (Abb. 203), Statue von Auxerre (Abb. 251), Sitzbild der Ageso (Abb. 250), Berliner Göttin (Abb. 308), Sphinx von Spata (Abb. 227) usw. gleich. Da der Charakter der Figur durch ihr apotropäisches Antlitz bestimmt wird, und dieses sich dem Beschauer zuwenden muß, schauend aber mit ziellosem Blick, so ist die rein frontale Anlage des sitzenden oder stehenden Götterbildes gegeben. Da seine apotropäische Maske seinen eigentlichen Charakter ausmacht, so ist die Gebärde gleichgültig. Die Hände können aus bestimmten Ideen des Kults heraus heilige Tiere (Abb. 204), als Ausdruck der Weihespende an die Gottheit, Trinkschale oder Becher (Abb. 233) oder heilige Früchte, Zeus seinen Blitz, Apollo seinen Bogen und Pfeile (Abb. 72/3) tragen, wesentlich sind diese Attribute für die Komposition der Figur nicht. Sie ist zeitlos, hat sich daher nicht zu bewegen und braucht sich nicht durch ein Motiv interessant zu machen. Sonst hätte es gar nicht sein können, daß ein ganzes Jahrhundert die unbewegte Apollofigur mit ihren herabhängenden Armen oder wie im Apollo von Piombino (Abb. 303) mit nur eben knapp gleichmäßig bewegten Vorderarmen ertrug, ein Jahrhundert, das im dramatischen Relief sehr kühne Bewegungsexperimente durchführte. Aus der apotropäischen entsteht also die ruhige Daseinsfigur der griechischen Kunst, apotropäisch ist ihre Grundhaltung, die sich mit Natur erfüllt.

Aber zugleich bestimmt der apotropäische Charakter von Anfang an auch die Natur. Diese ersten Apollofiguren, der Chrysaor, die Naxiersphinx sind „Riesen". Das Wesen des Apotropäischen ist ja „Kraft" der Abwehr, des Angriffs. Daher ist der Apollo von Anfang an ein anderer

Kerl als sein schwächlich prinzenhaftes ägyptisches Vorbild. Er muß in der Welt wirken, und Riesen und Unholde sind seine Gegner. Die archaische Kunst stellt sofort einen gewissen Standardtypus der menschlichen Erscheinung auf, genau so wie das Epos in seinen Heldenbeispielen, nur daß diese von dem religiösen Urgrund, den uns die Kunst bewahrt hat, bei dem besonderen Schicksal des Epos sehr viel weiter entfernt sind. Dadurch, daß die griechische Religion die Anthropomorphisierung der Götterwelt durchgeführt hatte, war der griechischen Kunst der Maßstab ihrer Bildungen gegeben. Sie sind menschlich aber zugleich dämonenhaft. Die göttliche Kraft muß sich im Menschlichen zeigen. Daher hat die apotropäische Figur aktive Energie darzustellen, wenn sie männlich ist. Das Vorbild liefert die Athletik, aber nicht das Prinzip der Gestalt. Im Gegenteil, das Athletenporträt nähert sich dem Götterbild an, nicht umgekehrt.

Der apotropäische Charakter bestimmt das Bild in wesentlichen Zügen. Er unterwirft es der Herrschaft des Auges. Das ist ja ein heute noch in der Furcht vor dem Malocchio im Süden fortlebender Glaube, daß im Auge eine besondere Macht wohne. Im Homer ist Athena *γλαυκῶπις*, Hera *βοῶπις*, Zeus *εὐρυώπα*, und im Zorn strahlen die Augen der Helden. Keine andere nationale Poesie interessiert sich im Anfang so für das Auge, wie die griechische. Vorbild ist der versteinernde Blick der Gorgo. Daher gründet die älter archaische Kunst ihr Bild zuerst auf das Auge als das Hauptmerkmal der Persönlichkeit, auf den Herrscherblick im Apollo aus dem Kerameikos (Abb. 236), auf das naive Staunen des eben geborenen Chrysaor (Abb. 240). Durch die Bemalung der Originale mit riesigen Pupillen war die Wirkung noch schlagender wie heute, wo die Farbe verschwunden ist. Der Kalbträger (Abb. 275) hat sie noch bewahrt. Die großäugige, blauäugige blonde Rasse hat den Typus bereit gehalten, den ebenso das Romanische und die Gotik zur Verfügung hatten, ohne ihn in diesem Sinne auszudeuten. Gewiß spricht die griechische Sinnlichkeit mit, die sich der farbigen Erscheinung der Welt hingibt wie keine andere primitive Kultur, das Augenmenschentum, das noch in dem Plotin entlehnten Worte: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft" Goethes nachklingt. Aber der Ursprung der erstaunlichen Bildung liegt auch hier nicht im Modell, sondern in der Idee.

Aus dieser Idee heraus wird an der Bildung des Auges ein ganzes Jahrhundert herum experimentiert in den Versuchen, die wir vom Kopf Rampin (Abb. 271), dem von Kopenhagen (Abb. 274), den jüngeren Apollines (Abb. 270) kennen gelernt haben. Vom Apollo Strangford (Abb. 269) ab ist die klassische Lösung erreicht, die sitzende Berliner Göttin (Abb. 309) und Euthydikosfigur (Abb. 311) dem neuen Stil vererben, der sie nie wieder aufgibt und im Bilde Gott Vaters der christlichen Kunst vermacht.

Das lang gezogene Gesicht des Kerameikos-Apollo (Abb. 236) teilt mit dem Chrysaor (Abb. 240) noch eine andere Besonderheit, die hohe und breite Stirne, wie sie ähnlich, wenn auch nicht so ausgesprochen, Naxiersphinx (Abb. 186) und Samierin (Abb. 203) besitzen. Damit ist das naiv apotropäische Bild gleich von Anfang an in ein geistiges verwandelt, wie schon in der Bronze Tyskiewicz (Abb. 108), und damit sind diese archaischen Urwesen sofort der dumpfen bloß vegetierenden Region entrissen, mit der das Ägyptische (Bd. 1 Abb. 60) und Vorderasiatische (Bd. 1 Abb. 206) begann. Der *νοῦς* ist erwacht, und wird nicht mehr einschlafen. Auch die „Weisheit" der großen Götterideale des klassischen Stils wurzelt im Archaischen, und daher hat der physisch-athletische Charakter der archaischen „Riesen" sofort sein geistiges Korrelat. Sie gehören ebenso zu der großen athletischen Ordnungspolizei, die Gebirgspässe und Vorgebirge, Labyrinth und Erdhöhlen von Unholden, Monstren und Drachen durch physische Überlegenheit reinigt, wie zu der geistigen Phalanx, die Zeus hilft, die von unsittlichen Mächten wie Amazonen, Kentauren, Giganten bedrohte Welt in eine der sittlichen Idee zu verwandeln. Daher ist der apotropäische

Ernst dieser ältesten Apollofiguren des Solonischen Zeitalters ein moralischer. Alle die großen Götter, Apollo und Artemis, Hera und Hermes sind als Götter des Stammesadels, der Reinheit der Ehe, der Fruchtbarkeit der Frau, des Gastrechts, des Marktrechts usw. moralische Mächte im Aufbau des Staates. Daher besitzt das apotropäische Götterbild seine richterliche Strenge.

Noch ein Zug ist an diesen hocharchaischen Bildern auffallend, ihr Schmuckbedürfnis. Einige Apollines tragen Ohrringe, die Hera des Cheramyes (Abb. 205) prunkt mit den steifen Brokaten ihres Kultgewandes. In der ganzen archaischen Kunst spielt die Anordnung des Haares, die Darstellung des Geperls und Gekräusels der Locken und Flechten eine Rolle, wie nachher nie wieder. Darin offenbart sich ein allen naiven Kulturen gemeinsames Schmuckbedürfnis und der Reflex des Kultranges wie noch in den mit Goldketten und Brillanten übersäten Madonnen der großen katholischen Wallfahrtsheiligtümer der Gegenwart. Aber bei gleichem Ausgangspunkt ist die griechische Absicht doch eine andere, denn sie umfaßt auch Figuren, die nicht Götter darstellen. Sie gilt der Feierlichkeit der Erscheinung. Gleichwie der dorische Tempel durch seinen Stufenunterbau in eine neue Dimension gehoben wird, so wird der Apollo, der nackt ist und also nicht mit dem Kostüm prunken kann, mit dem die Kunst der Gotik, der Renaissance und des Barock so freigebig gewesen ist, durch sein immer neu stilisiertes Haar aus der Welt der praktischen Arbeit in die des dauernden Lebensfestes gehoben. Das war ja schon am Apollo Tyskiewicz so. Nur Herakles, dem seine Werke keine Zeit zu aristokratischer Toilette lassen, tritt immer mit kurz geschnittenen Haaren (Abb. 72) auf. Alle übrige archaische Erscheinung ist „gute Gesellschaft". Das wohlgepflegte und durch alle Bildhauerkünste minutiös durchgebildete Haar ist dabei nur Symbol. Denn die ganze Erscheinung soll festlich sein. Daher gibt es im Archaischen und Klassischen keine Muskelhelden und Kraftprotzen als Porträts der „Weltmeister", die von Wettkampf zu Wettkampf gezogen sind, deren Siegelisten wir zum Teil kennen, und die gewiß ausgesehen haben wie andere Preisboxer auch. Nur die Idee, die Gestalt des Edelmenschen wird dargestellt, nicht die Natur.

Im Verlauf der archaischen Kunst schwankt dies Verhältnis von Gestalt und Natur fortwährend. Die ersten Jahrzehnte gehören, wie wir sahen, mehr der Gestalt als der Natur. Nach ihren grandiosen Erfindungen, nach ihrem ersten heroischen Zeitalter betritt mit 560 ein kleineres, zarteres Geschlecht der „Natur" die Bühne. Françoisvase (Abb. 220) und Einführungsgiebel (Abb. 231), Exekias (Abb. 216), Amasis (Abb. 256) verhalten sich dazu so, wie die italienischen Quattrocentisten zum Zeitalter Giottos und Cavallinis. Mit 530 beginnt wieder eine neue Kurve der „Gestalt", der Kopf in Kopenhagen (Abb. 274), die Karyatiden vom Schatzhaus der Siphnier (Abb. 286), der Gigantengiebel (Abb. 291), die Figur des Antenor (Abb. 288), das ist neuer Stil der „Gestalt". Die Jahrzehnte 510—490 gehören wieder mehr der Natur. Die große neue Physiognomie des Jahrzehnts nach 490 haben wir schon geschildert. Aber im Grunde ist die griechische Kunst ein schlechtes Objekt für schulmeisterliche Kapiteleinteilungen. Immer sind ihre Schöpfungen total, und der Apollo von Tenea (Abb. 260) ist nicht weniger „Gestalt" als der von Sunion (Abb. 238), und Gestalt wäre Gespenst, wenn sie nicht von Anfang an und immer wieder von Natur erfüllt wäre. Worauf es uns ankam, war nicht ein vergilbtes Erklärungsprinzip durch ein neues zu ersetzen, sondern den Reichtum der konstruktiven Kräfte aufzuzeigen, die in der Bildung der archaischen Kunst zusammenwirken.

Zuletzt noch Eines. Oben S. 97 haben wir als Grundgesetz der griechischen Kunst ihren architektonischen Charakter formuliert. Dieser Gedanke läßt sich jetzt neu wenden. Das apotropäische Wappenbild ist nicht Bild für sich, nicht frei erfundene Darstellung rein ästhetischen

Charakters, es ist zuerst überhaupt nicht Schmuck um seiner selbst willen, sondern „Zeichen“, „Siegel“, σφραγίς. Es gehört immer zu einem Bau, zu einer Münze, einer Gemme, einer Waffe, einem Gefäß, einem Gegenstand. Wir sagten früher (S. 100), es sei immer Wand. Damit hängt nicht bloß sein dekorativ-architektonischer Charakter zusammen, sondern auch seine besondere Konstruktion als „Relief“. Darunter ist die eigenartige Umformung der dreidimensionalen körperlichen Erscheinung in eine möglichst zweidimensionale mit größter Ausbreitung zusammenhängender Teile in der Fläche und proportionaler Abstufung in die Tiefe verstanden. Am Giebel von Korfu (Abb. 239) ist die Gorgo reines Flächenbild mit sehr geringer Modellierung in der Tiefe. In der Gigantengruppe (Abb. 243) sind die Schenkel in ihrer größten Flächenentwicklung, also von der Seite, die Brust ist nach dem gleichen Grundsatz von vorne dargestellt, der Kopf des Zeus nach dem Gesetz der Bewegungsgruppe im Profil, der des Giganten „apotropäisch“ von vorne. Apotropäisch ist die reine flache Gesichtsmaske. Daher können sich die Reiter auf dem Fries des Tempels von Prinias (Abb. 102), obwohl sie einer Bewegungsgruppe angehören, nicht von der Fläche trennen. Aber da das Bild eben als apotropäisches immer zu einer Wand gehört, zu einer Grundfläche, der es zu dienen hat, ist seine Grundbedingung keine plastische in dem Sinne, als sei die plastisch dreidimensionale Energie der Erscheinung das erste Erfordernis. Sondern das erste Erfordernis ist Mitgehen mit der Grundfläche in Fries, Giebel, Metope, Vasenbild usw. Das griechische Relief übernimmt seine Grundform aus dem Ägyptischen und dem Orient. Aber da es ganz andere Absichten hat und von Anfang an mit einer anderen Energie der Persönlichkeit geladen ist, ist es merkwürdig, daß es sich den alten Gesetzen unterwirft. Der Grund ist eben sein dienender apotropäischer Charakter. Und da dieser auch das isolierte Götterbild bestimmt, so ist die reine flache Vorderfassade (Abb. 250) mit ihrem Abbiegen im rechten Winkel zu den Seitenansichten die gegebene, und die aus dem Orient übernommene Tendenz der Rundbildung (Abb. 205) dringt nur langsam durch.

In der Zeichnung und im Flachrelief gewahren wir kaum Schwankungen des früh festgelegten Prinzips, dessen Anwendung im Einzelnen wir nicht darlegen können, wie etwa auf dem argivischen Spiegelrelief (Abb. 94) Hermes mit nach vorn gedrehtem Oberkörper, Achill und der tote Hektor als reine Profilbilder gegeben sind, während Priamos ähnlich wie in verwandten ägyptischen Fällen (Bd. I S. 122ff.) mit ausgerenkter Schulter erscheint, oder wie der Mädchenreigen Abb. 87 A aus Frontalfiguren mit Profilgesichtern besteht, während im „Richtungsbild“ Abb. 87 B Athena ins Profil gestellt ist, ebenso wie die Weiber der Amphiaraosvase (Abb. 97). Von der Art der Figurenanlage auf dem Olympischen Panzer (Abb. 92) zu Timonidas (Abb. 96), von da zum Siphnierfries (Abb. 282ff.) und weiter zur rotfigurigen Zeichnung (Abb. 193) ist ein weiter Weg, auf dem das Reliefprinzip der Zeichnung immer verfeinert wird. Aber dieses selbst bleibt sich gleich.

Anders in der Giebelplastik. Nach der klaren Reliefordnung des Giebels von Korfu (Abb. 239) bedeutet die pausbäckige Buntheit des „Dreileibigen“ (Abb. 235) eine Art Auflehnung, die weniger sich der Theorie unterwirft als die linke Giebelhälfte. Der kleine Heraklesgiebel (Abb. 231) dagegen ist wie die ganze Kunst um 560 wieder voller Vernunft. Diese dauert bis zu Amasis (Abb. 256) und Exekias (Abb. 216). In der Stele des Diskusträgers (Abb. 285), im Kopf von Kopenhagen (Abb. 274) wird die jonische plastische von Innen heraus modellierende Kraft wieder stärker. Es erscheinen ja auch am Siphnierfries in Durchbrechung der Relieffläche aus dem Grunde sich herausdrehende Viergespanne (Abb. 284). Der Dreifußgiebel des gleichen Gebäudes (Abb. 79) freilich ist in derselben Zeit eine philiströse Leistung. Würden wir die Komposition des Marmorgiebels vom alten Athenatempel besser kennen (Abb. 291), würde auch sein plastisches Brio

deutlicher herauskommen. Die attischen Basen (Abb. 299ff.) sind wieder reines Schulrelief. Aber nachher ist der Herakles des aeginetischen Ostgiebels so vollendete Rundfigur aus einem Guß (Abb. 305), daß lange unentschieden war, ob er in die linke oder rechte Giebelhälfte gehört. Mit 490 beginnt die kanonische Beruhigung (Abb. 308). Gestalt als Reliefprinzip, Natur als plastische Rundung durchdringen sich widerspruchslos, aber die Gestalt behält die Legislative, Natur ist jeweils Revolution.

Anmerkungen.

S. 176. Aprotropaion: E. Löwy, Ursprünge der bildenden Kunst, Wien 1930. — S. 178. Amykläischer Thron: E. Fiechter, Archäol. Jahrb. 33, 1918, 107ff. — E. Buschor (und W. von Massow), Athen. Mitteil. 52, 1927, 1ff.

E. Die ausgebildete Form. Das Ganze und seine Teile. Die archaische Kunst erbt aus dem Geometrischen einen geschichtlich gegebenen Charakter der Figur: Eine bestimmte Einteilung ihres Gerüsts und ein bestimmtes Verhältnis zwischen Ruhe und Aktivität. Der geometrische „Wespenkörper“ besaß keinen Bauch, er hatte Brust, Schenkel, Füße, Arme, Kopf (Abb. 64 bis 68, 71, 74, 77, 78, 86, 107), und war von hampelmannhafter Beweglichkeit. In der Reihe Apollo Tyskiewicz (Abb. 108), Bronze aus dem Heraion (Abb. 113), Bronze aus Delphi (Abb. 114), Kleobis (Abb. 115) sehen wir, wie der „Wespenkörper“ allmählich volle plastische Figur wird. Aber im Gegensatz etwa zum Scheich el Beled(Bd. I Abb. 80) oder zu den beleibten assyrischen Königen (Bd. I Abb. 228) offenbart sich in diesen Figuren ein bestimmtes Ideal, das dorisch ist, und neben dem anders orientierte jonische Vorschläge (Branchiden von Milet Abb. 315), wohl auch Kroisossäule (Abb. 200) durch die Entwicklung abgelehnt werden. Dieses Ideal erscheint noch in der Stele aus dem Dipylon (Abb. 257) und im Apollo von Tenea (Abb. 260). Erst mit dem Jahrzehnt 510—500 ändert sich die Erscheinung. Auf den Vasen des Euthymides (Abb. 280) und Phintias (Abb. 298) erscheint ein neues vollsaftiges Geschlecht, und der Apollo Strangford (Abb. 269) ist die erste ebenmäßige männliche Figur der griechischen Kunst. Ohne ihr Ideal wäre die Schönheit des Kritiosknaben (Abb. 313) mit ihrem untheoretischen Vortrag eines nicht nur muskulösen Körpers nicht möglich geworden. Noch die Aegineten schildern nüchtern trocken Körper von „Schwerarbeitern“ ohne jede Poesie. Die „Schönheit“ der griechischen Figur ist ein relativ spätes Gewächs.

Auch von der Statue in Auxerre (Abb. 251), der Ageso (Abb. 250) und der steifen Leda bei Exekias (Abb. 216) ist ein weiter Weg zu der Zartheit der Antiope der Gruppe von Eretria (Abb. 307) und der Mütterlichkeit der Berliner Göttin (Abb. 308), auf dem die „Mannequins“ der Akropoliskoren (Abb. 287) eine relativ untergeordnete Rolle spielen, ganz ähnlich wie nach so vielen Kampfszenen der alten archaischen Kunst, nach so vielen Göttereinführungen und Begegnungen die Gruppe von Eretria (Abb. 307) die erste wirkliche Gruppe ist, in der zwei Menschen durch Empfindung verbunden sind, und die Brygosschale (Abb. 195) das erste Bild, in dem sie sich rein menschlich begegnen. Woher dieser merkwürdige Charakter der Figur, woher diese Hemmnisse, daß Figuren zusammenkommen?

Julius Lange hat zum Apollo von Tenea und dem von Strangford ausgeführt, sie entsprächen vollkommen der bei Lukian, Anacharsis 25 gegebenen Beschreibung der in den Gymnasien tränierten Körper, die alle unnützen und überflüssigen Stoffe mit dem Schweiße ausgetrieben haben. Aber dieses Ideal gilt für die ganze Reihe griechischer Athletenbilder bis ins IV. Jahrhundert hinein. Die Eigentümlichkeit gerade der archaischen Figur ist damit nicht getroffen.

Sie besteht in der merkwürdigen Antinomie zwischen Körper und Extremitäten, zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, und wenn wir von der einzelnen Gruppe zu der Figuren-

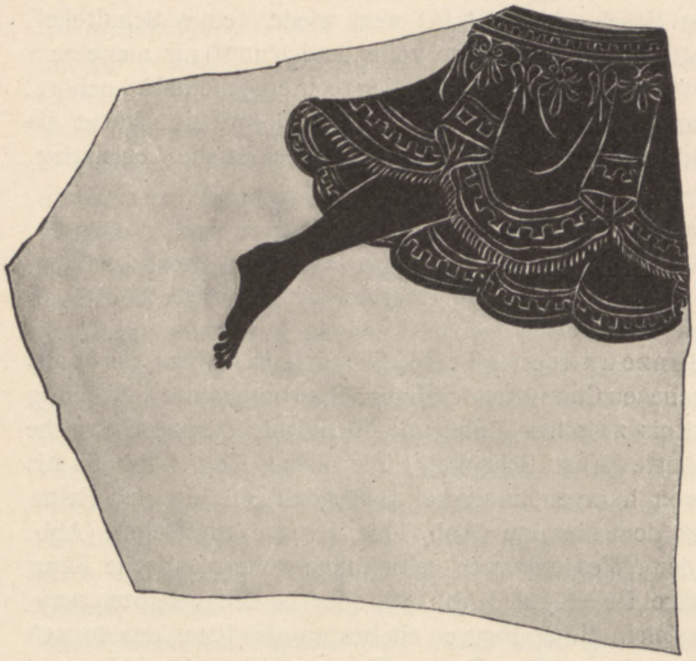


Abb. 317. Fragment einer schwarzfigurigen Vase aus dem Perserschutt. Athen, Nationalmuseum.
Nach Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, Taf. 54.

komposition übergehen, zwischen dem Zusammenstreben der Figuren und ihrem Zurückweichen.

Einerseits nämlich ist die Figur, wie wir sahen, als Ganzes, als apotropäische Gestalt konzipiert, andererseits aber wird sie als bewegte, innerlich aktive Figur von den Extremitäten aus gebildet, nicht vom Zentrum. Das Zentrum, ein wirklicher Leib als Träger der Aktion bildet sich erst allmählich im Beginn des klassischen Stils. Genau ebenso wie der griechische Tempel mit der Säulenhalle als loser „Extremität“ entstand und erst durch die Proportion Zusammenhang und wirklich geschlossener Bau wird. Dieses gegensätzliche Verhältnis zwischen dem unbeweglichen Zentrum des Körpers und der ausdrucksvollen Beweglichkeit seiner Glieder oder überhaupt der durchgebildeten Teilerscheinung macht den eigentlichen Zauber der archaischen Kunst aus. Um gleich durch ein Beispiel zu veranschaulichen, was wir meinen: Eine Hand von der Ausdrucksfähigkeit des Speerwerfers auf der Stele aus der Dipylonmauer (Abb. 257) gibt es im Klassischen nicht mehr, es gibt kein so bezauberndes Lächeln wie am Apollo von Tenea (Abb. 258) oder eine Schilderung der zarten Bauchmuskulatur wie am Apollo aus dem Ptoion (Abb. 270) oder einen so wunderbar geschnittenen Fuß wie auf dem Vasenfragment von der Akropolis (Abb. 317). Ja, man muß mit den Füßen anfangen, um die archaische Kunst zu begreifen. Denn eben als „Bewegungsfiguren“ sind alle diese Apollines mit so riesigen Schenkeln und prallen Waden ausgestattet (Abb. 265). Die Athletik ist nicht der eigentliche Anlaß dazu, sie ist ebenso Folge des griechischen aktiven Charakters wie die Konzeption des Ideals der Kunst. Diese griechischen Heroen sind alle große Wanderer wie Herakles und Theseus. Die ägyptischen Götter hausen in ihren Heiligtümern, aber die griechischen sind heute da, morgen dort. Apollo bringt den Winter bei den Hyperboräern zu. Wollen die Götter zechen, dann schmausen sie bei den Aethiopen, Hermes ist ein wirklicher Reisegott, Triptolemos bringt, auf einem Wagen fahrend, den Menschen das Wunder des geregelten Körnerbaues, Dionysos reist über das Meer (Abb. 316), ja es gibt eine gewisse Klasse griechischer „Bewegungsgötter“ wie Nike und Iris und die Winde. Zum Wesen der Gottheit gehört ihre Schnelligkeit. Daher wird auf den griechischen Vasenbildern unaufhörlich gereist und gefahren, man nimmt Abschied (Abb. 97) oder kommt an und feiert Wiedersehen, und daher ist die älteste von der Kunst geprägte Formel des Bewegungsbildes das „Knielaufschema“ (Abb. 93 oben rechts, 100, 215, 243).

Der Körper wird also früher in dem funktionellen Charakter seines Bewegungsapparates geschildert, denn als kompakte Substanz. An dem bauchlosen Apollo von Tenea (Abb. 260) sind die Knöchel, die Kniee, überhaupt die Gelenke von wunderbarer Feinheit. Deshalb ist die



Abb. 318. Nike aus dem Viergespann. Getriebenes Bronzeblech. Athen, Akropolismuseum. Natürliche Größe.
Nach Journ. of hellen. studies XIV 1892/3, Taf. VIII.

archaische Erscheinung frühe durch so klare Zäsuren gegliedert wie schon die Daidalidenfiguren (Abb. 114), wo immer Knöchel und Wade, Knie und Schenkel, Hüfte und Oberkörper scharf voneinander abgesetzt werden und die Arme wie Windmühlenflügel „rudern" (Abb. 90 E).

Diese Konstruktion der Erscheinung in funktionellen nicht miteinander zusammenhängenden Bewegungsvorstellungen bleibt nicht etwa auf die Beine beschränkt, — an diesen ist sie nur am leichtesten aufzeigbar — sondern ist durchgreifendes Gesetz. In einem archaischen Antlitz wie dem des Apollo von Tenea (Abb. 260) sind Kinn, Mund, Wangen, Nase, Augen gleichsam lauter Sonderprovinzen, die ihr eigenes Leben haben. Das Kinn ist „energisch" geteilt, das archaische Lächeln will überhaupt nur Ausdruck sein, die Wangen sollen blühen, das Auge will strahlen, die Stirne leuchten. Auf diese partielle Energie der Funktion der einzelnen Körperteile geht der unbeschreibliche Genuß zurück, den wir vor archaischen Bildwerken empfinden, deren Unvollkommenheit als Naturgebilde so leicht aufzuzeigen ist. Nie wieder hat eine Kunst so wunderbare Füße und Hände gebildet, wie die archaische griechische, nie ist die griechische so „Dürerhaft" gewesen wie in der Zeit von 560—490. Und nun kehrt sich unser Werturteil um. Haben wir oben die Epoche der Françoisvase, des Exekias, Amasis, der attischen Koren, der Basen (Abb. 299ff.) gegenüber der ersten heroischen Jugend als Niedergang empfunden, so erscheint sie uns jetzt als die eigentlich klassische Zeit des archaischen Stils. Denn in ihr wird das Bild gleichsam durchmassiert und jede Einzelform zu der letzten Bestimmtheit durchziseliert, durchgraviert, durchmodelliert, die das Wesen griechischer Plastik ausmacht, und die nur sie kennt. In einem Bilde wie dem Bronzerelief von der Akropolis (Abb. 318) von etwa 505 gibt es keinen „trägen" Teil. Die haarscharfe Zeichnung der Beine und der Brust der Pferde, die Gliederung ihrer Köpfe, die Zeichnung der Flügel der Nike, ihres Haares, ja zuletzt die Reduktion des Wagens auf ein bloßes „System" sind von jener letzten Bestimmtheit der Form, für die es nur den griechischen Begriff *τέλος* gibt, als Grenzbegriff gegen alles Unbestimmte, Schwankende, Unklare. Aber die gleiche Präzision der Form ist schon das Ideal der Françoisvase (Abb. 223), des Nearch (Abb. 105) und zahlreicher anderer Meister. Und man versteht leicht, warum gerade neben dem Menschen das Pferd eine so große Rolle in dieser Epoche der archaischen Kunst spielt. Ihre erste heroische Periode war durch die großen ungeschlachten apotropäischen Fabeltiere bestimmt. Das Lieblingstier ihrer zweiten Periode, auf die man das griechische Philosophenwort anwenden könnte: „*ὁ νοῦς διεκόσμησε τὸ πᾶν*", ist das Pferd, neben dem Menschen der edelste Aus-



Abb. 319. Das Mädchen mit der Taube. Grabstele. Rom, Konservatorenpalast. Marmor, Höhe 1,735 m. Nach Photogr. Alinari 27200.

druck des aktiven Elements dieser Kunst. Schon am Fries von Prinias Abb. 102 begegnet es uns mit seinen hochgestelzten Beinen, ähnlich wie der Mensch früher Bewegung als Körper.

Aus diesem nun in neuem Sinne disponierenden Charakter der archaischen Kunst wird die große Rolle der „Daidaliden Kunst" verständlich. Sie war gewiß nicht die führende Schule, denn gerade die phantastisch großen Werke des heroisch-archaischen Zeitalters, Apollo aus dem Kerameikos (Abb. 236), Apollo von Sunion (Abb. 238), der Giebel mit dem Dreileibigen (Abb. 235) sind unbeeinflußt von ihr. Aber das Element, das sie in ihrer einförmigen Pedanterie in die Kunst einführte, war die Formdisziplin. Ihre Figuren (Abb. 114) sind so vernünftig eingeteilt, ihre Tiere (Abb. 92) zirkeln so klar Kopf und Mähne, Rippenzeichnung, Lendenmuskulatur, Klauenfüße und Hufe ab, ihre Fabeltiere haben so reinlich geschiedene Federzonen (Abb. 91), ihre Helden marschieren in so wohlgeordneter Phalanx (Abb. 91 A), ihre stehenden Figuren haben so wohlgeschnittene Haartouren und klar gezeichnete Gewandmuster, ihre Sitzfiguren (Abb. 250) eine so reinlich durchgeführte Brechung der Flächen. Dagegen kam die in großen ungegliederten Flächen und runden Körpern modellierende jonische Kunst (Abb. 205) nicht auf. Von der daidalisch-kretisch-korinthischen Kunst ist gewiß eine entscheidende Einwirkung auf die attische ausgegangen, aber nicht die entscheidende. Der plastische archaische Stil entsteht durch die Durchdringung der dorischen Disposition und der jonischen Formenergie. Es sind immer wieder die gleichen entgegengesetzten zusammenwirkenden Kräfte, die wir in der Architektur kennen gelernt haben.

Denn nun strebt der Stil nach Vereinigung der isolierten Teile der Erscheinung. Das Interesse für das Studium der Bauchmuskulatur, das bei den Apollines um 510 beginnt, ist kaum ein wissenschaftlich-anatomisches gewesen. Es entspringt vielmehr der künstlerischen Einsicht, daß erst mit ihrer Darstellung der Körper von einem Zentrum aus einheitlich bewegt werden kann. Denn erst wenn der Übergang der Bewegung der Beine in den Rumpf anschaulich gemacht wird, erhalten die bisher im Archaischen marionettenhaft bewegten Glieder ihren logisch-konstruktiven Zusammenhang. Die so doktrinär anmutenden Darstellungen bewegter Figuren bei Phintias (Abb. 298) oder auf den attischen Basen (Abb. 299 ff.) und in der Reihe der Apollines vom großen Münchener Apollo (Abb. 267) bis zum Apollo Strangford (Abb. 269) haben keine andere Absicht, als die Bewegung der Figur in innerem Zusammenhang, in fließenden Übergängen einer Muskelgruppe in die andere darzustellen. Im Apollo von Tenea (Abb. 260) ist der Bauch gewissermaßen ein Vakuum, wie bei einem Hungerleider, am großen Münchener Apollo sitzen die Bauchmuskeln reinlich archaisch abgezirkelt nebeneinander wie

die Buchstaben in einem Alphabetkasten, am Apollo aus dem Ptoion (Abb. 270) verbinden sich zum erstenmal Brust und Unterkörper, und bei Phintias und den gleichzeitigen Reliefs funktioniert das neugefundene System, als sei einem mechanischen Spielzeug die Feder eingesetzt, durch das es läuft. Daher können dann Apollo von Piombino (Abb. 303) und Apollo Strangford (Abb. 269) ihre Brust tief atmend wölben. Ganz ist die Aufgabe erst im Kritiosknaben (Abb. 313) gelöst.

Dieses Problem, Vereinigung der archaischen Sonderteile durch durchlaufende Bewegung gilt ebenso für die weibliche Figur. Die Leda auf der Vase des Exekias (Abb. 216) ist in der Taille gegürtet und zerfällt dadurch genau wie die Statue von Auxerre (Abb. 251) und die älteren Frauenbilder (Abb. 87 A, 92, 98) in einen abgeschnürten Oberkörper und einen Unterkörper, die mit richtungsmäßig irrelevanten Flachmustern verziert sind. Würde man die Leda entführen, müßte man Sorge haben, daß sie nicht auseinander breche, genau so wie bei dem neben ihr stehenden Polydeukes. Das jonische Gewand mit der sonoren Musik seiner senkrechten Falten bedeutete nach dieser älteren „daidalidischen" Einteilung der Figur wenigstens eine klare Achse und eine prinzipielle Preisgabe der indifferenten Flächendekoration, und wir sahen ja, wie in der Antenorfigur (Abb. 288) das ältere unklare Gezipfel (Abb. 287) in ein System gebracht ist. Aber auch hier schafft erst der Stil zwischen 490 und 480 klassische Ordnung. Noch bei Andokides (Abb. 72) ist die Figur durch die voneinander abgesetzten kleinen Teile richtungsloser Gewandstücke gemustert wie eine Landkarte, und auch bei Phintias (Abb. 73), wo die archaische Schneiderwirtschaft aufgegeben ist, hängt das Mäntelchen des Apollo richtungslos herab und stört den Umriß der Figur, ähnlich wie die Gewänder bei der Erzählung der Theseusgeschichte durch Euthymides (Abb. 280) eine Wichtigtuerei entfalten, als seien sie die Prunkstücke auf der Bleicherei einer Waschanstalt und nicht Heroenkostüme. Erst bei Brygos (Abb. 195) fließen an Knabe und Mädchen Mantel und Chiton in einem einheitlichen Flusse nach dem Gesetz der Schwere ohne Zwischenlaunen einheitlich von den Schultern und gehen mit der Bewegung der Figur, und die herrliche Wirkung der Stele des Mädchens mit der Taube in Rom (Abb. 319), die der Brygosschale gleichzeitig ist, beruht auf der stillen Musik der dem Gesetz der vertikalen Reihe folgenden Falten, von deren Richtung sich Hals und Kopf und die Bewegung der Hände klar abheben. Die gleiche Absicht bestimmt die Gewandanlage der sitzenden Berliner Göttin (Abb. 308), wo sie kein Eigenrecht mehr beansprucht, sondern nur dazu dient, die Flächen zu beleben und ineinander überzuleiten. Die Athena der Metope vom Tempel F in Selinunt (Abb. 306) mag man mit der in der Haltung verwandten auf der Euphroniosschale (Abb. 192) vergleichen. Diese weiß nicht recht, wohin sie will, eilt vorwärts und sieht zurück, das Gewand hängt um ihre Füße wie Guirlanden an einer Wand, und die Zipfel ihres Mäntelchens stehen stechend ab wie gestärktes Leinen. Die Athena der Metope aber ist von einer vorstürmenden Bewegung beherrscht, die in einem großen einheitlichen Motiv zusammengefaßten Falten ihres Chitons rauschen mit und der Mantel ordnet sich dem geschwungenen Kostüm unter. Das ist klassische Konzeptionsart.

Auch die Komposition des Gesichts, dessen Entwicklung wir oben S. 167f. geschildert haben, ist von diesem Gesetz der einheitlichen Bewegung bestimmt. Das Ideal als Ziel hat frühe der Apollo aus dem Kerameikos (Abb. 236) mit den stolzen Genossen seines Adels aufgestellt. Aber damals sprengten die apotropäischen Absichten das Naturbild, und daher war die daidalidische Schulformel (Abb. 251—254) so einflußreich. Auf der Netosvase (Abb. 99) fallen zu große Nasen auf, im Melischen (Abb. 249) werden die Mienen durch die zurückspringenden Untergesichter schwächlich, bei den Zeitgenossen des Sophilos (Abb. 233) und auf

der Françoisvase (Abb. 224), bei Nearch (Abb. 105) und Exekias stören die großen altfränkischen Bärte. Erst mit dem Kopf in New York (Abb. 226) beginnt das Ringen um einen wirklichen Ausdruck des Gesichts, und das sonnige Antlitz des Apoll von Tenea (Abb. 258) ist sein früher Erfolg. Aber alle diese Mienen bleiben so lange konventionell und werden im Photographenjargon der archäologischen Handbücher als „freundlich lächelnd" charakterisiert, bis nicht ein neuer Impuls sie verändert und die Physiognomie durch den Ausdruck von Kraft (Abb. 274) oder Klugheit (Abb. 281) individualisiert. So lange sich nicht die durch die Nase bestimmte Längsachse durchsetzt und vom Kinn aufgenommen wird, ist das „Vogelgesicht" nicht überwunden. Daher die naive Einfalt wie von Schauspielernovizen auf der Amphora des Andokides (Abb.72) und der Athena auf der rot-schwarzfigurigen Amphora des gleichen Meisters (Abb.263/4), wo zwei Meister zwei Stile repräsentieren, einmal als lockendes Blumenmädchen im jüngeren Stil, als strenge Nonne im älteren. Auch am aeginetischen Westgiebel (Abb. 245) grinst der Sterbende, als sei er ein Japaner.

Das starre System der archaischen Figur erlaubt lange Zeit keine andere Haltung der Köpfe als frontal gerade oder im Richtungsbilde vorwärts oder rückwärts. Auf dem argivischen Spiegel (Abb. 94) ist die einzige entgegenkommende Bewegung des Achill sein langer vorgereckter Hals, er läßt sich streicheln, als sei er ein Götzenbild, und es ist ein im Archaischen beinahe unerhörter Zug dieser Komposition eines großen Meisters, daß Priamos aufwärts blicken kann. Ajas (Abb. 95) daneben kann zu der flüchtenden Kassandra nur herabblicken, indem die ganze Figur geneigt wird, als hätte sie einen Stock verschluckt. Wenn Troilos auf der Françoisvase (Abb. 224) zum Wasserholen sich bücken soll, so kann er es nur in der Form tun, daß der ganze steile Körper um 45 Grad geneigt wird, und ihm als Stütze das vorgestellte linke Bein dient. Bei Exekias (Abb.216) will Polydeukes mit seinem Schäferhund spielen, aber er muß, um herabzusehen, seinen Oberkörper so mühsam bewegen, als hätte er einen Hexenschuß, und wie Peirithoos auf der Vase des Euthymides (Abb. 280) seiner Tochter zu Hilfe kommen will, zeigt sich die Unentschiedenheit des archaischen Stils zuerst darin, daß er zwar vorwärts rennt, aber zugleich ins Leere umblickt wie vorher die Athena beim Geryonesabenteuer des Herakles (Abb. 192), nachher in der steif geraden Haltung des Kopfes, der wie bei einer automatischen Puppe sich nur nach dem engen Gesetz der Mechanik bewegen kann.

Daher bedeutet die geringe Neigung des Kopfes am Apoll von Piombino (Abb. 304) eine ungeheure Neuerung, und erst mit der liebenswürdigen Wendung der Athena auf der Theseusschale des Panaitiosmalers (Abb. 194) ist die einheitliche Bewegung der Figur gewonnen, durch die sie eine sprechende wird und sich mit anderen verbinden kann. Die individuelle trotzig-offene Kopfhaltung des Kritiosknaben (Abb. 313), das demütige Neigen des sich bekränzenden auf dem Relief aus Sunion (Abb. 314), die herb bescheidene Anmut der Kopfneigung, die für den blonden Kopf (Abb. 312) vorauszusetzen ist, gehören schon zu den Tendenzen des klassischen Stils, der diese zaghaften Versuche zu programmatischen Grundsätzen ausbilden wird.

Die Theseusschale (Abb. 194) mit ihren drei durch mythische Situation, Gebärde und Stimmung verbundene Figuren ist das erste wirkliche Gruppenbild der archaischen Kunst. Auf welchem Wege ist es entstanden? Auch die Beantwortung dieser Frage führt zu wesentlichen Einsichten in den Charakter des griechisch-archaischen Stils.

Wir sahen (S. 177), der Ursprung des Gruppenbildes ist apotropäisch. Zum Apotropaion tritt ein kämpfender Held. Daher sind die ältesten Gruppenbilder zweigliedrig und bleiben es. Aus der Theseusgeschichte (Abb. 87 D) oder aus der Perseusdarstellung (Abb. 295) kann man Ariadne oder Athena ohne wesentlichen Verlust wegnehmen. Zeus oder Athena im Giganten-

kampf in Korfu (Abb. 239), auf der chalkidischen Hydria (Abb. 215) oder in Giebel (Abb. 289) und Metopen (Abb. 306), Herakles oder Theseus mit Unhold oder Märchentier (Abb. 293/4), immer ein bestimmtes aktives Verhältnis in Wirkung und Gegenwirkung, das ist die Urzelle der Gruppenkomposition. Aber dieses Urbild hat von Anfang an seinen besonderen Charakter.

Auf dem kretisch-daidalidischen Reliefgefäß (Abb. 255) ist ein Kentaurenkampf dargestellt. Das gleiche offenbar apotropäische Bild wird in der Streifendekoration wiederholt. Die zweigliedrige Gruppe ist in sich geschlossen und begehrt keine Verbindung. Aber nun ist das Verhältnis zwischen Kentaur und Grieche sehr merkwürdig. Sie kämpfen miteinander, aber sie berühren sich kaum. Nur der Arm des Kentauren mit seinem Baum überschneidet das Schwert des Lapithen. Wenn Perseus auf dem Reliefpithos (Abb. 88) die Gorgo umbringen will, dann renkt er sich beinahe die Arme aus, um sein Opfer zu erreichen. Ebenso scheint der Minotauros auf dem Bronzeblech (Abb. 57 B) sehr gutwillig, daß er sich von dem weitausgestreckten Arm des Theseus beim Haar packen und sich das Schwert in die Seite stoßen läßt. Im Dreifußstreit zwischen Apollo und Herakles (Abb. 71) stehen sich die Götter gegenüber, als schlössen sie einen Vertrag, nicht als seien sie miteinander ringende feindliche Mächte, und noch bei Andokides und Phintias (Abb. 72/73) ruft Apollo „Haltet den Dieb“, statt sich des Räubers selber zu bemächtigen. Hinter dieser merkwürdigen Kompositionsweise steckt also ein Prinzip.

Dieses Prinzip ist die standortgebundene Souveränität der Figur, die immer „Ellenbogenfreiheit“ für sich begehrt. Deshalb spreizen die Tänzerinnen (Abb. 69 A) ihre Arme im rechten Winkel, deshalb bricht sich bei Euthymides Peirithoos (Abb. 280) mit gespreizten Ellenbogen Bahn, als müßte er sich in einem Menschengedränge Platz schaffen, und deshalb drückt beim Panaitiosmaler (Abb. 193) der vom Flötenspiel ergriffene Knabe seine Empfindung dadurch aus, daß er gleichsam alle Viere von sich streckt. Im Ägyptischen (Bd. I, Abb. 211, 133/134) und im Orientalischen (Bd. I, Abb. 219b, 238) bestehen Schlachtenbilder aus aufgeschichteten Haufen von Toten, schon im Geometrischen (Abb. 65/66) hat jede Figur Luftraum als Sphäre ihrer Souveränität um sich. Nie ist es dem dorischen oder jonischen Architekten in den Sinn gekommen, aus irgendwelchen konstruktiven oder ästhetischen Gründen Säulen zu koppeln. Genau so wie in der Bindung der Peristase des Tempels jede Säule als körperliche Individualität für sich steht und durch eine bestimmte Distanz von ihren Nachbarn getrennt bleibt, ist auch das griechische Bild aus isolierten Figuren konstruiert, und eine Figur hat zu der anderen einen so weiten Weg. Die Darstellung dieses Weges ist der Inhalt der ersten griechischen Prägungen des „Richtungsbildes“.

Die griechische Rundskulptur ging aus von dem frei in den Raum gesetzten Körper mit seiner apotropäischen Frontalität und der steil senkrechten Achse. Der Typus des Apollo mit dem an die Schenkel gelegten Armen spricht deutlich genug, daß er keinen Zusammenhang mit der Umwelt begehrt. Diese in sich geschlossene Figur nimmt nur durch göttlich mythisches Gebot die Pflicht der Auseinandersetzung mit den feindlichen Mächten der Welt auf sich. Aber sie tut es gleichsam nur widerstrebend und in immer neuer Behauptung ihres Prinzips. Die Isokephalie des griechischen Figurenbildes, die dem ägyptischen Relief mit seinem Widerspruch zwischen Größenverhältnis des Königs und Herrn und Untertanenwelt unbekannt war (Bd. I, S. 175, Abb. 133), entspringt nicht einem formal künstlerischen Gedanken, sondern dem griechischen Grundsatz, daß die stehende aufrechte Figur das Grundmaß der Bildkonstruktion ist, ähnlich wie der untere Säulendurchmesser für die Säule im dorischen Bau. Die Figur bestimmt den Raum und die Größe der Dinge, nicht umgekehrt. Deshalb kann der Baum, den der Kentaur nach dem Mythos in Abb. 255 schwingen sollte, nur ein Zweiglein sein, deshalb ist das Brunnen-

haus auf der Françoisvase (Abb. 224) eine Puppenstube, über deren Gebälk die daneben stehende Rhodia hinwegschaut. Die Umwelt erhält ihr Maß durch die Figur, die Figur nicht durch die Welt.

Aus dem Grundcharakter ihrer Standortgebundenheit und senkrechten Geschlossenheit ist die archaische Figur so schwer beweglich, nähert sich in Abb. 88 nur durch einen Schritt, oder ist wie Ajas in Abb. 95 nahe am Umfallen. Aus dieser Antinomie zwischen in sich selbst verhafteter Figur und „Annäherungsbewegung“ ergibt sich das schwerflüssige Tempo der archaischen Erzählung. Sie ist immer Richtungsbild. Der dramatische Höhepunkt des mythologischen Vorgangs ist ihr selten erreichbar, eher seine Vorbereitung. Daher wird auf diesen Bildern soviel marschiert und gefahren, Gegner werden bedroht, Helden befinden sich im Wortwechsel, es wird entführt (Abb. 280) oder man kommt eben an und wird empfangen (Abb. 221). Diese Darstellung von nicht abgeschlossenen Vorgängen besitzt den künstlerischen Vorteil, die Phantasie anzuregen, das angeschlagene Motiv weiter zu denken. Gegenbeispiel etwa das Kruzifix, das der Kunst deshalb so schwer fiel, weil hier das Ende eines Ereignisses und ein buchstäblich festgenagelter Körper Aufgabe der Darstellung war, die nur durch Schilderung des eben Verscheidens in Bewegung umgebildet werden konnte. Die archaische Vorliebe für die „Übergangsbewegung“ entspringt tief künstlerischem Instinkt und vererbt dem klassischen Stil ein unermeßliches Kapital weiterzubildender Motive. Aber die eigentliche Antinomie steckt in dem Verhalten der Figur selbst zu ihrer Umgebung. Wie sind auf der attischen Basis (Abb. 300) zwei Ringer dargestellt? Nicht auf dem Höhepunkt des Kampfes, wo die verschlungenen Körper sich aneinanderpressen, sondern am Anfang, wo der eine sich eben anschickt, seine Hand über den Nacken des anderen zu schieben, der andere den Unterarm des einen faßt. So weit sind sie auseinander gestellt, als wollten und könnten sie gar nicht zusammenkommen. Das ist gewiß dem Leben abgelauscht. Die Wahl des Motivs entscheidet. Es wird so gewählt, daß die Partner möglichst isoliert bleiben, sich gleichsam nur mit den Fingerspitzen berühren. Daher stehen auch in dem Relief (Abb.299), wo zwei Gruppen gegeneinander Ball spielen, die einzelnen Figuren so, als ginge jede für sich spazieren. Nur die Gebärden weisen auf Zusammenhang. Der Mensch allein, das ist das Grundprinzip des griechischen plastischen Stils. Daher sein Sinn für den Umriß, für die Grenze, für das Sich-Abheben und Unterscheiden, für das spitze Gelenk. „Ich“, damit beginnt die griechische Kunst. Alles andere ist Gegensatz, ist Welt. Kampfgesinnung, Athletenentschluß. Ja, innerhalb des Ganzen ist wieder jeder Teil „Ich“, die einzelne Zehe oder ein Fingerglied so gut wie eine Haarlocke oder die in dem bemalten Marmor und in den Bronzen durch besondere Farbe abgehobene Lippe, Brustwarze, Augapfel. Daher der Sinn für immer feinere Teilungen und überhaupt für die Vollendung des Teils bis ins kleinste ornamentale Glied hinein (Abb. 175) wie bei keiner anderen Kunst. Alles „Ich“, Palmette (Abb. 165) oder Granatapfel oder Pferd oder Stuhlbein.

Auf diesem „Persönlichkeitswillen“ beruht zuerst die eigentliche griechische plastische Kraft, die sich in immer neuen Formen durchsetzt, das allmähliche Sichwölben der Erscheinung, die eigentliche „Treibarbeit“ von innen heraus dieses geborenen Geschlechts von Bronzegießern, vom geometrischen Apollo (Abb. 108) bis zum Kritiosknaben (Abb. 313) und Tyrannenmördern (Abb. 189) oder von den flachen Gesichtern (Abb. 254) zur Berliner Göttin (Abb. 309) und „blondem Kopf“ (Abb. 312). Denn in dem Kräfteparallelogramm der geschichtlichen Dynamik ist die oben (S. 182) geschilderte Tektonik der Reliefform nur die eine Komponente. Die andere ist die Männerenergie dieses Volkes von Kriegern, Athleten, Seefahrern, Staatsmännern und Philosophen, durch die aus dem geheimnisvollen Zentrum ihres Ethos heraus die Figur sich

nach allen Seiten strafft und rundet. Aber nicht grundsatzlos bauchig wie die altorientalische, sondern immer mit der Richtung auf die Willensmerkmale der Erscheinung, breite Schultern, breite gewölbte Brust, volles knappes Gesäß, pralle Schenkel und Waden. Statische Träger des Willens. Die pointierten Gelenke die Exekutive. Der Kopf auf hohem Halse mit seiner so früh erwachenden Klugheit Ausdruck des Willens zum Tyrannen, der jedem Griechen im Blute steckte.

In all diesen Merkmalen gleicht die griechische Plastik der Frührenaissance der Castagno, Pollajuolo, Donatello und Michelangelo, die freilich nicht ohne sie hätte entstehen können. Und doch ist sie grundverschieden von ihr. Worin?

In ihrer metaphysischen Grundhaltung, die eine ganz andere „Plastik“ bedingte. Die Plastik der neueren Kunst, das heißt der Kunst nach der Antike beginnt als „Raumteil“. Mit dem Sieg des Christentums war eine politisch-religiöse Einheitsform der Welt geschaffen, in der von jetzt ab jeder Teil auf das Ganze, auf das religiöse Zentrum Gott oder seine irdische Verwaltung, Staat und Kirche, bezogen ist. Auf diese neue Einheitsform des Weltdenkens hat die griechische Welt Jahrhunderte lang hingearbeitet, hätte sie aber von sich aus nicht erreichen können, wenn nicht orientalische Elemente hinzugetreten wären. Der erste Ausdruck dieser metaphysischen Einheitsform der spätantiken oder frühbyzantinischen Kunst ist das Mosaik (Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Handbuch, Abb. 362ff.). In ihm erhält die Figur ihre inhaltliche und räumliche Rolle von der transzendentalen Gesamtkomposition, in der sie nur Glied ist. Und ist Raumteil in diesem Sinne, wie hier nicht weiter auszuführen ist, die ganzen Jahrhunderte bis zur Renaissance geblieben. Aber auch in der Renaissance ist sie „Raumteil“, wenn auch Teil eines neuen mit den Mitteln der Perspektive verweltlichten „rationalen“ und bis zum Barock nicht mehr transzendenten Raums oder wenigstens eines Raums neuer transzendenter Fassung. Die Renaissancefigur gewinnt ihre neue der Antike nur scheinbar verwandte Körperlichkeit teils durch die Antike, teils durch die Gegenbewegung des modernen, rationalen „Individuums“ gegen die bisherigen Bindungen. Aber auch wer Bindungen widerstrebt, bleibt ihnen verhaftet. In dieser Gegenbewegung und Verhaftung und Beeinflussunng durch die Antike besteht der eigentümlich zwiespältige Charakter der auch in Italien halbspätgotischen, halb antiken Renaissanceplastik, den darzulegen hier nicht unsere Aufgabe ist. Wir wollten nur durch den Begriff „Raumteil“ die Folie gewinnen für unseren Erklärungsbegriff der griechischen Plastik, die „Raumeinheit“ ist. Das heißt, sie ist nicht Teil eines ihr übergeordneten Raumganzen inhaltlicher und plastischer oder malerischer Art, sondern sie stellt dieses selbst dar und dieses endet mit ihr. In einem griechischen Vasenbild (Abb. 216) oder Relief (Abb. 292) steht Figur gegen Figur, wie im Tempel Säule gegen Säule, selbstherrlich.

Das Wesen der griechischen Plastik deckt sich mit dem der griechischen Tragödie. Im Roman und im Schauspiel des 19. Jahrhunderts umgibt eine bestimmte soziale Umwelt den Helden, durch die er erst wird, und ohne die er ebenso wenig dichterische Realität hätte, wie ein Baum in einer impressionistischen Landschaft, der seine Existenz erst durch die Farbengesetze der Gesamtkomposition empfängt. Oedipus aber ist die Tragödie allein, sie ist nur „Prometheus“ oder „Ajas“ oder „Agamemnon“, er allein trägt, füllt sie. Die Nebenfiguren sind nur „auch“ Oedipus, indem sie für oder gegen ihn arbeiten — im Dienste der Gottheit.

Denn das ist nun die Entscheidende. Die isolierte griechische Figur, die mit sich selber aufhört und so sehr „ich“ ist, daß sie sich mit nichts außerhalb ihrer verbinden kann, steht ganz in einer metaphysischen Welt, die rational nicht aufzuhellen, daher als Raum nicht darstellbar ist, der schwarze oder rote Grund, von dem sich die Figuren der Vasenbilder

abheben, die raumlos abstrakte Fläche des Reliefgrundes, der heilige Raum des Götterbezirks, in den die isolierte plastische Figur hineingestellt ist. Diese Umgebung gehört zu ihr genau ebenso, wie eine gotische Figur ihren Seinsgrund in der Kathedrale hat, an deren Portal, Pfeiler oder Lettner sie angebracht ist, oder wie der David des Michelangelo zum Palazzo Vecchio in Florenz gehört. Aber die antike Figur ist ursprünglich nicht Kulminationspunkt eines Platzes, wie etwa der Marc Aurel in seiner Verwendung durch Michelangelo auf dem Kapitolsplatz, sondern sie ist in den Raum hineingestellt, beziehungslos zu ihm. Raum wird überhaupt erst durch sie, ebenso wie gleichsam die vorher ausdruckslose Situation eines Heiligtums durch den Tempel Persönlichkeit wird. In Figur und Tempel wird der Raum seiner selbst zum erstenmal bewußt, ebenso wie erst in der griechischen Philosophie der Logos seiner selbst bewußt wird, und das Ganze der Welt in ihm einen neuen Sinn erhält.

Aber nun ist der Gegensatz Figur und umgebender Raum nicht etwa der von Körper und Leere, sondern der von Endlichkeit und Unendlichkeit. Unendlich ist der an keiner Stelle faßbare schwarze oder rote Grund der Vasenbilder, unendlich ist der abstrakte Reliefgrund, vor dem Figuren stehen, gegen eine Unendlichkeit steht der als Körper verstandene heilige Bezirk mit seinem Tempel, gegen eine Unendlichkeit steht die einzelne Figur gerade durch ihre Geschlossenheit. Gegen eine Unendlichkeit ist Prometheus an die Felsen des Kaukasus geschmiedet.

Diese Unendlichkeit aber ist mythisch-metaphysisch, denn sie ist tausendfach durchwogt von göttlichem Willen. Auch der einzelne Gott steht gegen sie, kantig geschliffene Erscheinung wie das Menschenbild, nur durch Unsterblichkeit von ihm unterschieden. Denn auch er muß kämpfen, muß dienen wie Apollo bei Admet, muß leiden und trauern wie Thetis um Achill, kann sterben und wiedergeboren werden wie die Vegetationsgötter. Die Götter kämpfen gegeneinander wie in den Olympischen Parteiungen der Ilias oder im Dreifußstreit zwischen Herakles und Apollo. Liebe überwältigt auch sie und ihre Folge, Liebestrauer wie die der Aphrodite um Adonis, des Apollo um Hyakinthios. Und wenn auch der letzte Ratschluß bei Zeus liegt, so endet doch auch seine Macht an den Toren der Unterwelt und Persephoneia wird in ein anderes Reich geraubt.

Dieser Spannung zwischen „Ich" und metaphysisch-mythischer Ur- und Umwelt verdankt die griechische Figur ihren eigentlichen Stil, den heroischen. Denn das „Ich" ist ja, wie wir oben ausführten, kein individuelles, sondern ein typisches, es ist gar nicht „Übermenschenich" im Sinne Nietzsches, als das es so oft mißverstanden wurde, sondern es ist ein Ich strengster religiöser und sozialer Bindung. Aus seiner Weihe und Sendung hat es seine Kraft. Oedipus ist tragischer Held, nicht weil er in individueller Schuld gefrevelt hat, sondern weil er unwissend Vatermord und Blutschande begangen und daher göttliche Satzung verletzt hatte. Paris entführt Helena nicht als moderner Liebesfreibeuter, sondern er muß Helena lieben, weil Aphrodite ihn dazu zwang. Der entsetzliche Krieg, den die Helden auf sich nehmen, ist die Folge.

Alles was wir vorher in den Formulierungen tektonischer Stil, göttliches Apotropaion, Koloß, Feierlichkeit der Erscheinung ausgeführt haben, ist nur verschiedene Erscheinungsweise des heroischen Stils, dessen Grund rein religiös ist. In ihm wurzelt die so oft mißverstandene Heiterkeit der griechischen Kunst. Denn hinter ihr steht doch ein so grausames reales Leben in unaufhörlichem Krieg mit langen Verlustlisten edelster Jugend, in Parteikämpfen im Innern der Staaten mit Niedermetzelung und Ächtung der Unterlegenen, in Niederlagen und Alter des Athleten, der jeder war oder sein wollte, in Erdbeben und Seuchen, daß Jakob Burckhardt aus dem Worte Boeckhs, „Die Hellenen waren unglücklicher, als die Meisten glauben" seine berühmte griechische Kulturgeschichte geschrieben hat. Aber wie wenig moderne Begriffe wie

Glück und Unglück auf die griechische Existenz anwendbar sind, zeigt eben die archaische Kunst. Glücklicher kann niemand sein als der Apollo von Tenea (Abb. 260), strahlender niemand als der Apollo aus dem Ptoion (Abb. 268). Unglück, das war selbstverständlich, wie dem Oedipus sein grauenvolles Leben, als er seines Irrtums inne geworden. Held sein im Dienst der sittlich-göttlichen Idee der Welt gegen das Schicksal, trotz des Schicksals, durch das Schicksal, das ist der heroische Tenor der archaischen Kunst, das war ihr Vermächtnis an die klassische.

III.

Die klassische Kunst.

A. QUELLEN. DIE RÖMISCHEN KOPIEN.

Die literarische Überlieferung.



Abb. 320. Der Wagenlenker von Delphi. Bronze. Delphi, Museum. Höhe 1,80 m. (Nach Mon. Mém. Piot 4 1887 Taf. XV.)

Unsere Darstellung beruhte bisher fast ausschließlich auf griechischen Originalen, sei es den Werken der Bildhauer in Marmor, Bronze oder Ton, sei es den Gefäßen der Maler oder den Münzen und Gemmen der Siegelschneider. Mit dem Zeitalter des eigentlich klassischen Stils aber tritt eine neue Gattung von Denkmälern zu der so trümmerhaften Überlieferung griechischer Originale hinzu, die römische Kopie. Vielleicht wäre schon zu viel gesagt, wenn man behaupten würde, diese sei eine willkommene Ergänzung, gleich als ob die römische Kopie imstande wäre, die unermeßlichen Lücken im Mosaik der antiken Kunstgeschichte, soweit dieses aus Originalen zusammengesetzt ist, zu füllen und zu schließen. Denn die Erfahrung der neueren Kunstgeschichte, daß auch die beste Kopie das Original nicht ersetzen kann, gilt in viel höherem Grade von der Antike. In der niederländischen Malerei oder in der italienischen der Renaissance zum Beispiel haben wir zahlreiche Fälle von Kopien, die in nächster zeitlicher und örtlicher Nähe des Originals entstanden sind oder wenigstens aus verwandter künstlerischer Atmosphäre stammen. Die römischen Kopien des Altertums hingegen sind durch ein paar Jahrhunderte von den Originalen, die sie nachbilden, getrennt; getrennt also nicht nur in Stilempfinden und Bildhauerpraxis, sondern auch durch religiöses, staatliches, kulturelles Milieu. In der römischen Kopie wird das Original nicht nur häufig in ein anderes Material übersetzt, in Marmor oder Basalt statt der Bronze oder des Goldelfenbeins des Vorbildes, es wird je nach Bedürfnis des Bestellers vergrößert oder verkleinert, wie etwa griechische Gemälde in den Kopien an den Wänden pompejanischer Zimmer: sondern, was viel entscheidender ist, es wird, aus dem Geist einer anderen Epoche entstanden, in der Kopie in eine ganz neue Situation der künstlerischen Gestaltung wie der rezeptiven Betrachtung verpflanzt. So groß wie der Unterschied zwischen einem Griechen aus der Umgebung des Perikles oder des Platon und einem Römer des 1. oder 2. Jahrhunderts n. Chr. ist, so groß ist auch der Unterschied



Abb. 321. Kopf des Wagenlenkers von Delphi (Abb. 320). (Nach Aufnahme Alinari 24729.)



Abb. 322. Apollokopf. Bronze. Chatsworth. Gesichtslänge 0,205 m. (Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts Berlin.)

zwischen griechischem Original und römischer Kopie. Ehe wir uns anschicken, römische Kopien für den Aufbau der griechischen Kunstgeschichte zu verwerten, müssen wir uns von ihnen distanzieren.

Aber so groß auch immer unsere durch ein eigentlich modernes Empfinden geschichtlich künstlerischer Qualität gesteigerte Abneigung gegen die römische Kopie sein mag, für den Aufbau schon einer griechischen Kunstgeschichte ist sie unentbehrlich, obwohl sie nicht zu ihr gehört, für die römische Kunstgeschichte ist sie unerläßlich, als ein Teil von ihr. Jeder Versuch, eine griechische Kunstgeschichte ohne die Kopien zu begreifen, muß deshalb notwendig scheitern, weil wir von den großen führenden Meistern der griechischen Kunst des V. Jahrhunderts v. Chr., Myron, Polyklet, Kresilas kein einziges Werk im Original, aber ihre im Altertum berühmtesten Werke in römischen Kopien besitzen. Und wenn auch für das IV. Jahrhundert v. Chr. die Situation im Vergleich mit dem V. deshalb viel glücklicher ist, weil wir hier durch die geschlossene Reihe der attischen Grabreliefs und zahlreiche Urkundenreliefs, abgesehen von den Fundgruppen des Asklepiostempels von Epidauros, des Tempels der Athena Alea von Tegea und des Mausoleums von Halikarnaß, griechische Originale in Menge unmittelbar zugänglich haben, so ist auch hier ein so großer Künstler wie Praxiteles beinahe nur aus römischen Kopien zu erkennen. Die nur mit Hilfe der Kopie zu erschließende Gesamtanschauung der Entwicklung griechischer Kunst wirkt sich auch bei den Gelehrten aus, die theoretisch glauben der Kopie entraten zu können.

In dem Streit aber über Wert und Unwert der römischen Kopie entscheidet noch ein zweites Moment. Die Schwäche der Kopie nämlich im Verhältnis zum Original von vornherein und im weitesten Umfang zugegeben, fehlt es nicht an Fällen, wo die Entscheidung, ob Original oder





Abb. 324. Kopf der Statue Abb. 323. (Nach „Die Antike" 5, 1929, Taf. 20.)

Abb. 323. Zeus von Artemision. Bronze. Athen, Nationalmuseum. Höhe 2,02 m. (Nach „Die Antike" 5, 1929, Taf. 19.)

Kopie schwer zu finden ist. Denn gerade deshalb, weil uns aus den großen Zeiten der griechischen Kunst so wenige Meisterwerke im Original erhalten sind, fehlt uns für die Urteilsbildung die dazu notwendige breite Basis. So sind zum Beispiel von großen originalen figürlichen Bronzen ersten Ranges des 5. Jahrhunderts von den tausenden ursprünglich vorhandenen nur ein paar auf uns gekommen, wie der Wagenlenker von Delphi (Abb.320/21), der Apollokopf von Chatsworth (Abb.322), der kürzlich im Meere aufgefischte Zeus oder Poseidon vom Artemision (Abb.323/4). Unsere Kenntnis originaler griechischer Bronzeplastik ist also sehr beschränkt, und daher ist es begreiflich, daß Werke wie der Idolino in Florenz (Abb.325/6) oder der wunderbare Bronzekopf der Glyptothek in München (Abb. 327) so lange für griechische Originale gehalten wurden, bis neuentdeckte Wiederholungen von ihnen die Frage aufwerfen und bejahen ließen, ob nicht auch sie römische Kopien, statt wie bisher geglaubt, griechische Originale seien.

Gerade diese beiden Fälle haben eines dargetan: Römische Kopien können ausgezeichnet sein und dem Original so nahe kommen, daß nur ein letzter, schließlich nur mehr gefühlsmäßig zu erfassender Rest von Mangel an vollendet durchgebildeter Form oder in anderen Fällen von Übersteigerung der ursprünglich naiveren originalen Fassung sie vom Urbild trennt. Freilich



Abb. 325. Der „Idolino“, Florenz, Museo archeologico. Bronze. Höhe 1,48 m. (Nach Aufnahme Alinari 2541.)



Abb. 326. Kopf der Statue Abb. 325. (Nach Aufnahme Alinari 2542a.)

steht neben diesen seltenen Fällen ausgezeichneter Kopien die große Masse flüchtig, fehlerhaft gearbeiteter und solcher, in denen das Original vom Kopisten der, wie gleich zu erörtern, auch unter dem Stilgesetz seiner Epoche steht, bewußt oder unbewußt verändert ist. Wenn wir eben die Distanz zwischen Original und Kopie als unüberbrückbar groß angesehen haben, so verringert sie sich jetzt. Denn das griechische Kopistentum wächst trotz des zeitlichen Unterschiedes aus der lebendigen griechischen Kunst heraus und ist, auch als diese tot war, ein Stück jenes griechisch-römischen Klassizismus, der, so entfernt er auch von der eigentlichen klassischen Epoche war, eine ungeheure künstlerisch-kulturelle Macht bedeutete, auf der alle weitere Entwicklung mit beruhte. So ist die römische Kopie, abgesehen von der in jedem einzelnen Falle zu prüfenden Frage nach ihrem Verhältnis zum Original, ein Gesamtphänomen von besonderer geschichtlicher Bedeutung, die wir mit einem Wort zu skizzieren haben.

An keiner anderen Stelle der Kunstgeschichte nämlich haben wir die Erscheinung wie im Römischen, daß sich in eine weiterlaufende natürliche Entwicklung der Kunst eine andere retrospektive einschiebt, die ein paar Jahrhunderte andauert und als Ziel nur die Kopie nach Werken der Vergangenheit hat, und das in tausenden von Exemplaren. Damit ist die Kopistentätigkeit anderer Blütezeitalter der Kunst nicht zu vergleichen. Denn in der altniederländischen oder der venezianischen Malerei war die Kopie nur eine relativ seltene einflußlose Begleiterscheinung, die ohne Verlust für das kunstgeschichtliche Verständnis jener Epochen wegzudenken ist. Im Römischen aber ist die Kopie der zweite andere Teil einer ungeheuren künstlerischen Pro-

duktion, der heute noch die Antikenmuseen der Welt zum größten Teile füllt. Welches ist der Grund dieses Phänomens?



Abb. 327. Jugendlicher Sieger. Bronze. München, Glyptothek. Höhe 0,234 m. (Nach Sieveking-Weickert, Fünfzig Meisterwerke der Glyptothek König Ludwig I., Taf. 19.)

Der Begriff der Klassizität als einer vorbildhaften „vollendeten" Kultur, die eine gewisse totale Form menschlichen gesellschaftlichen Seins darstellt, also Staat, Religion, Sitte, Philosophie, Dichtung und auch die Kunst umfaßt, gehört nicht etwa erst der modernen Welt, sondern dem Altertum selbst an. Als mit der Vormacht Makedoniens das selbständige Leben der freien miteinander rivalisierenden Stadtstaaten Griechenlands, ihre wirtschaftliche Macht und ihr Reichtum gebrochen waren, ist die Quelle verschüttet, die das Erdreich getränkt hatte, aus dem in jahrhundertelangem Wandel die griechische Individualität erwuchs. Und mit dem Weltreich Alexanders des Großen wird nicht nur der Schwerpunkt der politisch-staatlich-militärischen Macht von dem alten Griechenland nach dem Osten verlegt, es ändert sich auch der geographische Spielraum seiner Kultur, die in neue Dimensionen einbezogen wird und damit ihre Bodenständigkeit verliert. Sie selbst wird nicht aufgegeben, aber in dem Prozeß der Hellenisierung der Reiche Vorderasiens und Ägyptens verändert sich ihr Gesicht. Je schwächer die reale Macht des eigentlichen Griechenland, je dünner und inhaltloser seine kulturelle Produktion, desto größer die Rolle seiner nun abgeschlossenen Vergangenheit. Denn ihre Kultur wird nun die der Welt. Und wie zu all den Hunderten von griechischen Städten, die von den Diadochen neu im Osten und in Ägypten gegründet werden, griechische Göttertempel, Theater und Gymnasien als Ausdruck griechischer Wesensart gehören, so auch die Pflege des riesigen geistigen Besitzes von Philosophie, Literatur und Kunst der vorausgehenden Jahrhunderte, die jetzt als klassisch erscheinen. Die neue Zeit empfindet ihre Distanz zu der Vergangenheit und ersetzt das, was ihr an unbewußtem schöpferischem Vermögen abhanden kommt, durch eine bewußte intellektuelle geistige Haltung, die „Vorbilder" studiert und kopiert. Ebenso wie an den neugegründeten Bibliotheken der hellenistischen Fürstenhöfe die griechische Literatur planmäßig gesammelt, die wissenschaftliche Philologie und Geschichtschreibung organisiert und jene Textausgaben der griechischen Literatur veranstaltet werden, auf denen unsere Überlieferung beruht, ebenso werden „klassische" Kunstwerke gesammelt und, wenn sie im Original nicht erreichbar waren, kopiert. Erstes Zeugnis dieser Gesinnung ist die Kopie der Athena Parthenos des Phidias (Abb. 329) aus der Bibliothek der Könige von Pergamon, ein Werk der Eumeneszeit (197—159 v. Chr.) des großen Altars, der eben jetzt in Berlin so wirkungsvoll wieder aufgestellt ist. Dieser Beginn des Sammel- und Museumswesens unterscheidet sich von der verwandten Strömung im Zeitalter der Renaissance, auf die unsere modernen Galerien zurückgehen, in einem wesentlichen Punkte, durch die Absicht der kulturellen Mission und ihres inneren Zusammenhanges mit der verflossenen „großen Zeit", die sich aus der Kampfstellung des Griechentums in den unterworfenen Gebieten einer fremden Kultur ergibt. Die Athena Parthenos wird in Pergamon aufgestellt gleichsam als Sinnbild und Palladion griechischer klassischer Gesinnung, weniger als berühmtes Kunstwerk, wenn auch, wie gleich kurz zu schildern, sich sofort



Abb. 328. Athena Parthenos des Phidias. Marmorstatuette. Madrid, Prado. Höhe 0,975 m. (Nach Arndt-Amelung, Einzelaufnahme 1510.)

auch ein gewisses antiquarisch-kunsthistorisches Interesse als Begleiterscheinung einstellt. Ähnlich wie durch die Codifikation Homers und der Tragiker in Alexandrien die griechische Literatur Weltliteratur und ihr ethisches Ideal Gemeingut der allgemeinen Bildung werden, so hat auch die Kunst in dieser klassizistischen Haltung des Hellenismus ihre pädagogische Rolle. Die Meisterwerke der Vergangenheit repräsentieren ein bestimmtes heroisches Menschentum, dessen Führerrolle um so bedeutsamer wird, je gefährdeter das Missionsschicksal der griechischen Kultur, die nur von einer wenig zahlreichen Elite getragen wird, in orientalischer oder ägyptischer oder halbbarbarischer Umgebung ist.



Abb. 329. Athena Parthenos des Phidias. Marmorkopie aus Pergamon. Berlin, Altes Museum. Höhe 3,105 m. (Nach Aufnahme des Museums.)

Als nun das Römertum seine durch die politische Einigung Italiens seit den punischen Kriegen erstarkte Macht nach dem Osten wirft, wird es notwendigerweise in das Bildungsschicksal der griechischen Welt verflochten. Es war früher schon durch die überlegene griechische Kultur Süditaliens, vor allem Tarents, beeinflußt und hatte, in seiner älteren Geschichte untrennbar mit den Etruskern verflochten, auch durch diese schon teilgenommen an der archaischen Entwicklung des Griechentums. Aber diese traditionelle, mehr äußerliche Berührung mit griechischer Art mußte in dem Moment in das Stadium prinzipieller Auseinandersetzung münden, in dem zuerst in den Kriegen gegen Pyrrhus von Epirus, nachher mit den kleinasiatischen Reichen und den griechischen Kleinstaaten selbst Rom die Überlegenheit griechischer Technik, Landwirtschaft, Handelsorganisation, Wissenschaft, Staatslehre, Philosophie und allgemeiner Lebensführung kennen lernte. In dem von Romantikern so oft ausgesprochenen Bedauern darüber, daß Rom die „Catonische" Sittenstrenge seiner älteren Geschichte aufgegeben habe, ist übersehen, daß es für die Welt um etwa 200 vor Christus nur die Wahl zwischen zwei Entscheidungen gab, die Unterjochung unter die primitive Bauernkultur Roms mit der Vernichtung des unermeßlichen Kulturgutes der griechischen Welt, oder den Weg, den Rom widerstrebend schließlich gegangen ist, das Einmünden in die griechische Kultur, die Hellenisierung der Welt, auf der ihre Kultur bis zum heutigen Tage beruht.

Zu dieser Hellenisierung gehört auch der Anteil des Römertums an der griechischen Kunst. Auch in dieser führen sie die hellenistische Tradition weiter. Die hellenistische Situation wiederholt sich. Nicht ein rein künstlerisches oder kunsthistorisches Interesse führt, sondern die allge-



Abb. 330. Der so genannte Kasseler Apollo. Wiederher stellung d. M. Bieber. Marmor. Kassel, Museum Fridericianum. Höhe 1,97 m. (Nach Aufnahme des Museums.)

meine Kulturgesinnung. Zum Wesen des gebildeten Menschen gehört seine Erziehung nicht nur durch griechische Philosophie und Literatur, sondern auch durch das besondere Ethos griechischer Statuen und Gemälde. Und da Rom keine oder eine nur primitive bildliche Überlieferung seiner Religion besaß, so wiederholt sich auch die vom Hellenismus ergriffene Gelegenheit propagandistisch die barbarischen oder halbbarbarischen Göttertypen der religiösen Umwelt in griechische Charaktere zu verwandeln.

Nur eines ist neu, das Tempo und der Umfang dieser römisch-klassizistischen Bewegung. In dem Italien des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. strömt aus eroberten Königreichen und ausgesogenen Provinzen der Reichtum der ganzen Welt zusammen. Mit der Umwandlung des einfachen altrömischen Lebensstils in den prunkvoller Hofhaltung der alten Aristokratie oder des neuen Geldadels und durch den Neubau von Tempeln und öffentlichen Gebäuden nach den Zerstörungen oder der Stagnation durch äußere und innere Kriege, entstehen unermeßliche neue Bauaufgaben, deren dekorativen Teil nur die Kopie befriedigen kann. Schon zum hellenistischen Klassizismus hat der Kunstraub, das Wegführen berühmter Werke aus ihren Heiligtümern, gehört. Aber wenn auch diese Praxis durch das römische Beamtentum systematisch geübt wurde, so fand sie doch durch den Widerspruch der öffentlichen Meinung und durch die Rechtsprechung ihre Grenze. Augustus zum Beispiel gab von der aus Samos geraubten Gruppe von Herakles, Zeus und Athena des Myron zwei Figuren wieder zurück. Und mögen auch verarmte Heiligtümer, so wie heute verarmte Domkapitel, Kunstwerke verkauft haben, das wesentliche griechische Kunstgut blieb gebundener griechischer Besitz. Das Kunstsammeln hatte also trotz „amerikanischen" Reichtums römischer Liebhaber seine Grenze. Als Ersatz blieb nur die Kopie. So erklärt sich ihre Rolle, die so lange dauerte, bis mit dem Christentum und der Verarmung des Reichs das klassizistische Bildungsideal abstarb oder seine Erfüllung unmöglich wurde.

Nun wäre die Kopie eine einfache Größe, wenn sie eine mechanische wäre. Aber mechanische Wiederholung in moderner Praxis hat das Altertum überhaupt nicht gekannt. Die Kopie ist immer mehr oder weniger künstlerische Arbeit, genau so wie die Gemäldekopien seit der Renaissance. Ähnlich dieser ist sie eingebettet in die Kunst ihrer Epoche, wird von dieser getragen und beeinflußt. Das macht sie eigentümlich zwiespältig und problematisch. Um es pointiert zu sagen, je selbständiger und begabter der kopierende Künstler ist, desto subjektiver wird seine Auslegung des Originals in der Kopie sein, je schwächer er als Künstler im Verhältnis zur Kunst seiner Zeit ist, desto objektiver und geistloser wird sie ausfallen.

So ergibt schon der Vergleich der pergamenischen Athena Parthenos (Abb. 329) mit der Statuettenkopie des gleichen Vorbildes in Madrid (Abb. 328) verschiedene künstlerische Absichten der Kopisten. Bei gleicher allgemeiner Anlage zwei gänzlich verschiedene Bilder. In der pergamenischen Kopie ist der Flächenzusammenhang der Faltenpartien durch starke Unterarbeitung aufgelöst, kontrastieren Hell und Dunkel, ist jede Linie des Gewandes lockerer, bewegter, spannungsreicher; die eckige Aegis ist abgerundet und der Kopf durch tiefliegende Augen, geöffneten Mund und lockeres Haar von dem Pathos der gleichzeitigen pergamenischen Skulptur erfüllt. Die Statuette, eine Arbeit augusteischer Zeit, gibt in nüchterner Vereinfachung ein wahrscheinlich sehr viel stilgetreueres Bild, Zusammenhang in der Fläche, Vorherrschaft des linearen Cha-



Abb. 331. Apollokopf vom Typus der Statue Abb. 330. Marmor. Florenz, Pal. Vecchio. (Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur, Tafel 601.)

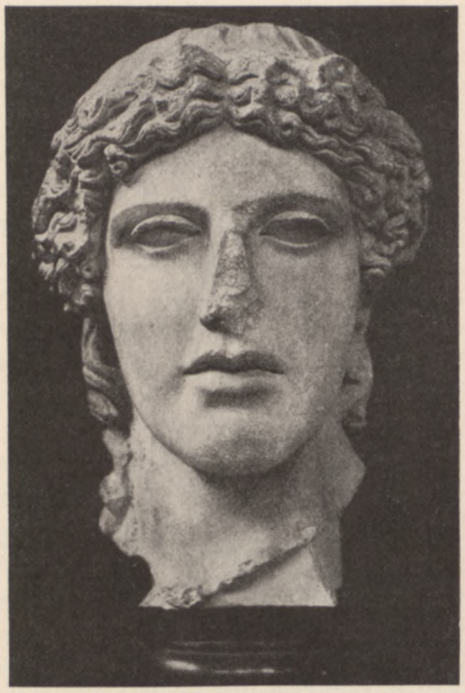


Abb. 332. Apollokopf vom Typus der Statue Abb. 330. Marmor. Rom, Museo Barracco. (Nach Aufnahme Alinari 34777.)

rakters, eine gewisse steile Unbeweglichkeit des Kolosses an Stelle des plötzlichen Herauswölbens der anderen Kopie. Wo diese auf die Wucht eines breiten massigen Körpers ausgeht, gibt jene eine mehr schlanke aufsteigende Erscheinung, wo jene bewußt unbewußt von der Geraden immer wieder in die Kurve abbiegt und ein Ineinanderfließen der Linien beabsichtigt, läßt sie die ursprüngliche Sprödigkeit des Vorbildes, das harte Anprallen der Achsen und die klaren Konturen ihres Aufbaus durchscheinen. Ist dort der Kopf breit gebaut und in dieser Anlage durch vorquellendes Haar und ausladende Wangenklappen des Helmes betont, so überliefert die Statuette ein langgestrecktes Oval des Gesichts, das durch anliegende Löckchen und die Linien des Haares verstärkt wird, das auf die Schulter niederhängt, und das der pergamenische Kopist aus seiner Stiltendenz heraus überhaupt gestrichen hat.

So wie diese pergamenische Kopie nur aus der Kunst ihrer Zeit verständlich wird, so hängt auch jede römische Kopie mit dem römischen Stil ihrer Epoche zusammen. Wir sind freilich noch weit entfernt davon, diese Beziehung in jedem einzelnen Falle genau fixieren und jede Kopie ihrer Epoche zuweisen zu können, eben deshalb, weil wir die Entwicklungsphasen der römischen Kunst noch nicht tief genug kennen. Ein Beispiel möge für viele dienen. Von einer im Altertum berühmten Statue eines Apollo, die nach der am besten erhaltenen Kopie im Museum von Kassel der Kasseler Apollo (Abb. 330) heißt, besitzen wir die beste Wiederholung des Kopfes mit intakt erhaltener Nase in dem Exemplar des Palazzo Vecchio in Florenz (Abb. 331). Sie ist so vollendet gearbeitet, daß sie in der minitiösen Durchbildung des Haares, wo jede einzelne Locke ihre Individualität behalten hat, in der scharfkantigen Begrenzung von Augen, Brauenbogen, Nase und Lippen den unmittelbarsten Zugang zu dem hinter ihr stehenden Bronzewerk, vielleicht einem

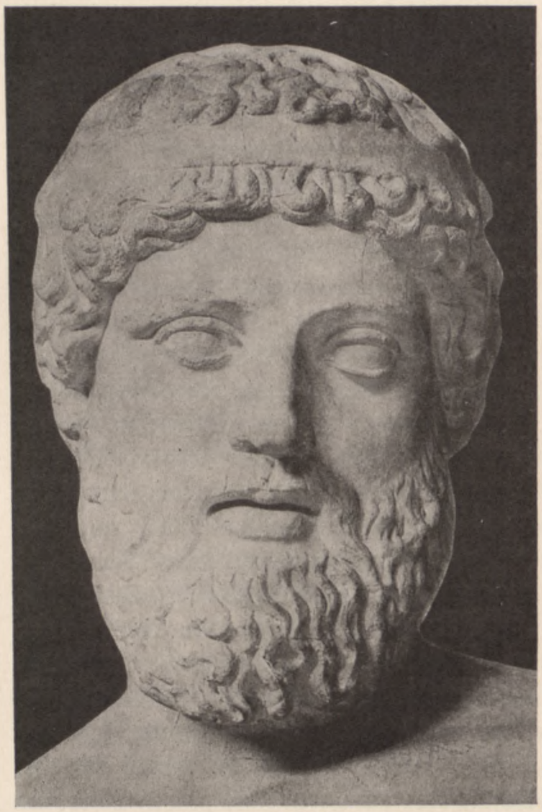


Abb. 333. Kopf des sogenannten Münchener Königs. München, Glyptothek. Nach dem Abguß. Höhe der ganzen Statue 2,22 m. (Nach A. Furtwängler, Meisterwerke, -Atlas, Tafel 24.)



Abb. 334. Wiederholung des Kopfes des sogenannten Münchener Königs. Marmor. Aus Sammlung Giustiniani. Berlin, Altes Museum. (Nach Aufnahme des Museums.)

Apollo des Phidias, zu gewähren scheint. Aber ist das ganz sicher? Eine zweite Wiederholung des Kopfes im Museo Barracco in Rom (Abb. 332) nämlich legt ein ganz anderes Zeugnis ab. Da ist das breite, etwas knochige Gesicht der Florentiner Kopie in ein langgezogenes Oval verwandelt, der magere Typus mit den betonten Wangenknochen in einen mehr sinnlich blühenden, das Kinn ist voller und breiter, die Augen sind mandelförmiger, der Ausdruck schwärmerischer. Für die Entscheidung zwischen diesen beiden Wiederholungen hilft auch die dritte nicht viel, der Kopf auf der Kasseler Statue. Denn dieser hat ebenso viele Beziehungen zu der einen wie zu der anderen. Mit der ersten verbindet ihn allgemeine Kantigkeit und Spröde, mit der zweiten das vollere Gesicht, das längliche Auge, ein gewisser malerischer Einschlag. Ist unsere Annahme richtig, daß die Florentiner Kopie augusteisch, die Kasseler claudisch, der Kopf Barracco flavisch sei, dann würde sich der Charakter dreier römischer Perioden in den Kopien spiegeln, der objektiv klare, klassizistisch strenge der augusteischen Kunst, der malerisch bewegte, romantisch subjektive des flavischen und die Übergangsrolle des claudischen Stils. Jedes Zeitalter sucht seine eigene Seele im Original, ähnlich wie Tizian verschieden von Rubens, von einem Nazarener oder von Manet interpretiert wurde, und Bach in jedem halben Jahrhundert verschieden gespielt wird.

Nun stellt sich aber unserem Bestreben, dem verlorenen Original in der Kopie möglichst nahe zu kommen, ein neues Hindernis deshalb entgegen, weil, wie leicht zu verstehen und durch die

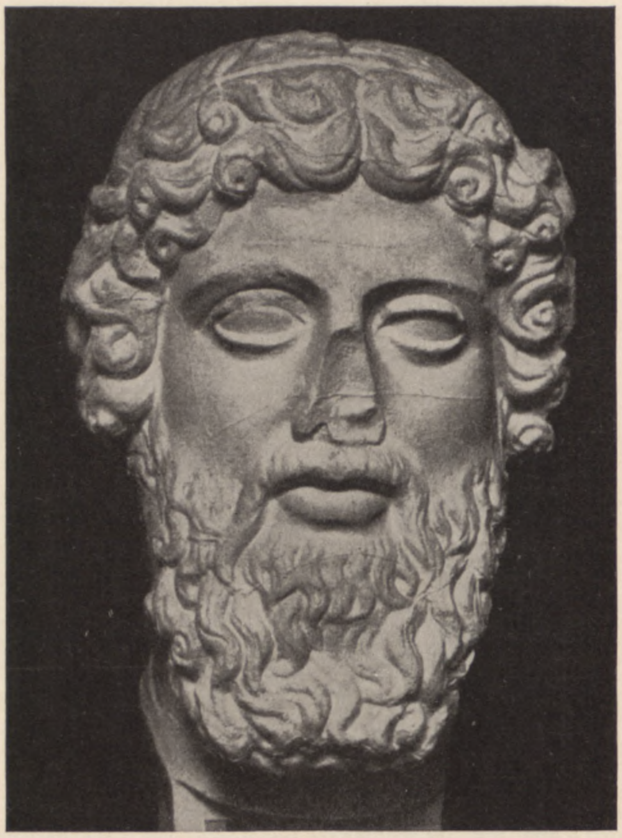


Abb. 335. Wiederholung des Kopfes des sogenannten Münchener Königs. Rom, Villa Borghese. Marmor. Nach dem Abguß. (Nach Aufnahme des Museums für Abgüsse, München.)

Kopienforschung nachzuweisen, nicht jede Kopie auf das Original zurückgeht, sondern in dieser ein paar Jahrhunderte währenden Praxis Kopie von Kopie abhängig ist, genau ebenso wie in der literarischen Überlieferung Handschrift von Handschrift. Die stilistischen Veränderungen, die eine Kopie einmal erfahren, werden also weiter vererbt. Auch hierfür ein Beispiel für viele.

Von dem Kopf einer berühmten Statue, dem sogenannten „Münchener König“ der Glyptothek in München, einer Kopie nach einem Werk aus dem Kreis des Phidias (Abb. 333), gibt es zwei weitere Wiederholungen, eine Kopie aus der Sammlung Giustiniani in Berlin (Abb. 334) und eine, die, nicht zugehörig, auf einer Asklepiosstatue der Villa Borghese in Rom sitzt (Abb. 335). Auf den ersten Blick haben diese drei Werke nichts gemeinsam. Erst die genaue Untersuchung lehrt die Übereinstimmung der einzelnen Motive von Haar und Bart, also die Abhängigkeit der drei Köpfe von demselben Original. Aber wie weit sind sie auf dem Wege der Kopientradition auseinandergewachsen. Den großen Charakter des Originals hat nur der Kopf Borghese (Abb. 335) bewahrt, auch er schon eine flüchtige und aufgelöste Kopie, in der das Gelock über der Stirne nur summarisch und der Bart in zu effektvoller Kontrastierung der einzelnen Motive gegeben sind, wahrscheinlich eine Kopie der Claudierzeit. Der Kopf auf der Münchener Statue selbst (Abb. 333) stellt ihm gegenüber eine „reduzierte“ Kopie dar; denn es ist, als hätte ein Barbier die überschüssige Lockenfülle des Originals gestutzt, so daß ein neuer knapper Charakter entsteht, vielleicht eine Arbeit trajanischer Zeit. Auch ist ein breites Haarband statt des schmalen Reifs der Statue Borghese hinzugefügt. Das Exemplar in München kann nicht vom Kopf Borghese abgeleitet werden, denn es bewahrt noch Züge wie die freien aufgelösten Locken oben auf dem Schädel und die sorgfältige Behandlung der Locken über der Stirne, die in jenem schon aufgegeben sind. Am Kopf Giustiniani endlich (Abb. 334) ist der Kopf ganz in den auflösend bewegten Stil des 2. Jahrhunderts n. Chr. übersetzt, das Haar über der Stirne in lange Linien von Locken, die Stirne in eine dreieckige Form, das Antlitz ins Welke.

Endlich, und das ist die fatalste Eigenschaft der griechisch-römischen Kopisten, wird die Kopie durch Weglassen oder Hinzufügen verändert, es entstehen also durch Benützung der veränderten Originale neue Werke, sei es aus irgendwelchen dekorativen Bedürfnissen, sei es aus der Absicht der für den Markt arbeitenden Kopisten ein neues Werk vorzutäuschen, sei es aus Laune des Bestellers, deren Motiv uns verborgen bleibt. So gibt es von einem wahrscheinlich auf Myron

zurückgehenden Kopf in der Eremitage in Leningrad eine zweite Kopie in Dresden, in der der Bart weggelassen ist, und eine dritte im Magazin des Vatikans, in der ebenso der Bart weggelassen, außerdem aber die Ohren in die eines Satyrs verwandelt sind. Der Kopf der herrlichen Zeusstatue in Dresden (Abb. 336) ist in bestimmten Kopistenateliers außerordentlich beliebt gewesen. Von zahlreichen Wiederholungen ist seine Umbildung in einen Zeus Ammon durch das Hinzufügen von Widderhörnern, einer besonderen Haartour und die Umformung des Bartes ins tierhaft-struppige die irreführendste. Umbildungen dieser Art sind kunstgeschichtlich merkwürdig nicht nur durch ihre Skrupellosigkeit, sondern durch das außerordentlich große Anpassungsvermögen der Kopisten, die eben Künstler waren, und nur in traditioneller klassizistischer Schulung solche „Pasticci“ erzeugen konnten. Eine bestimmte Gruppe von ihnen, die mit der lebendigen Kunst Athens des 1. Jahrhunderts v. Chr. noch in unmittelbarem Zusammenhang stand, die „Neuattiker“, entfaltete einen ungeheuren Werkstattbetrieb durch dekorative Verwendung, Mischung und Veränderung großer Vorbilder. Auch hier stehe ein Beispiel für viele: Auf dem Relief der Glyptothek in München (Abb. 337) schmückt das Mädchen links eine Herme mit einer Binde, die es um das Haupt des Gottes legt, während die Gestalt rechts in komplizierter Bewegung mit den Zehen des rechten Fußes eine Binde vom Boden aufhebt, offenbar um sie auch zur Schmückung des Idols zu verwenden. Diese zweite Figur ist, wie Abb. 338 zeigt, eine Kopie nach der uns im Original erhaltenen Figur einer Nike von der Balustrade des Tempels der Athena Nike in Athen, nur mit den wesentlichen Unterschieden, daß der Kopist die großen Flügel der Siegesgöttin weggelassen und das schlichte Motiv des Originals, daß die Nike mit der rechten Hand die Sandale von ihrem Fuße löst, in sein maniriertes Kunststück verändert hat. Mit ziemlicher Sicherheit ist zu vermuten, daß auch die linke Figur eine Nike der Balustrade wiedergibt. Der Nachweis, wie sehr der Kopist hinter seinem Original zurückgeblieben ist, wäre leicht zu führen. Trotz aller Mängel hat seine Arbeit das Verdienst, uns die ganz verlorene zweite Nike zu überliefern. Wir haben im folgenden nirgends Raum, die für unsere Darstellung verwendeten römischen Kopien in jedem einzelnen Fall so genau zu analysieren, wie es für die „recensio“ ihres Textes nötig ist. Nur in den Fällen, wo uns mehrere Kopien eines Werkes erhalten sind, ist diese aussichtsreich, immer wird ihre Interpretation subjektiv bleiben, und nur die Phantasie kann den Abgrund zwischen ihnen und dem Original überblicken. Und schließlich hat auch die Kopie als ausgegrabener Fund ihre eigene Geschichte, ist in der Praxis vergangener Jahrhunderte und noch des modernen Kunsthandels mit scharfen Instrumenten oder chemischen Säuren stark gereinigt, hat dadurch oft ihre antike Oberfläche verloren, wird nachher durch falsche Ergänzung entstellt und erhält schließlich in ungünstiger Aufstellung im Museum den Platz, der dann unsere modernen

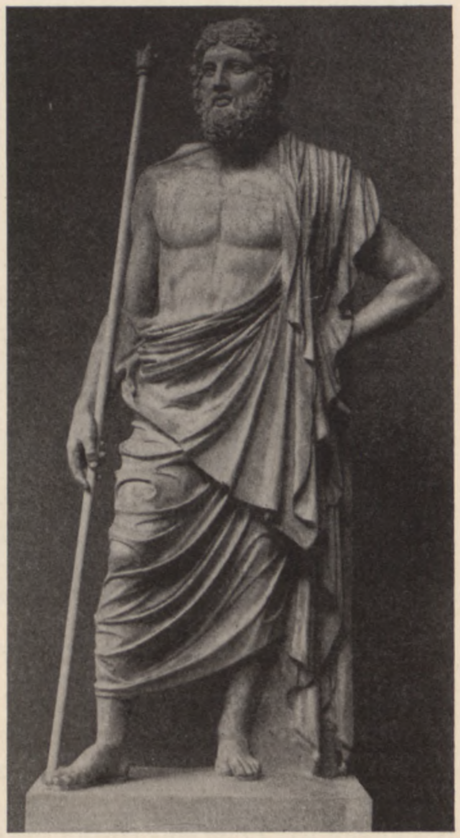


Abb. 336. Der sogenannte Dresdener Zeus. Marmor. Dresden, Albertinum. Höhe 1,95 m. (Nach Aufnahme des Museums.)



Abb. 337. Schmückung der Herme. Marmor. München, Glyptothek. Breite 1,60 m. (Nach Aufnahme Bruckmann.)

Photographien bedingt, auch diese wieder ein neues „Kopistenproblem", das hier nicht ausführlich erörtert werden kann, an das nur gleichsam wie an eine schwärende Wunde zu erinnern ist, durch die jede Darstellung antiker Kunst zu einer hinkenden wird.

Bleibt schließlich die Frage nach dem Prinzip der Kopienauswahl. Welche Werke sind kopiert worden, gab es eine antike Kunstgeschichte, welche die Liste der berühmtesten zu kopierenden Werke normierte, und ist also das römische Kopistentum ihr Exponent? Diese Frage ist mit einem Wort weder zu bejahen noch zu verneinen, sie ist nur im Zusammenhang mit der Geschichte der kunstwissenschaftlichen Forschung im Altertum zu beantworten.

Auch der griechische Künstler war oft nicht nur ein bildender, sondern auch ein redender. Bei Vitruv VII 12 ist eine lange Liste von Architekten seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. aufgezählt, die Bücher über Architektur, besonders über die von ihnen ausgeführten Bauten herausgegeben haben, und bei Galen ist die Nachricht von einer theoretischen Schrift Polyklets von Argos, Kanon, überliefert, in der die Lehre von den Verhältnissen, wie sie der große Künstler in seinen Werken gestaltete, dargelegt war. Bei der Typik des antiken Schrifttums ist dies gewiß nicht der einzige Fall literarischer Demonstration der Künstler selbst gewesen, hören wir ja auch von Schriften des Apelles und des Euphranor. Es gab also schon in den blühenden Zeiten des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., ähnlich wie in der Renaissance der Ghiberti, G. B. Alberti und Lionardo da Vinci, eine reiche, gewiß mit Zeichnungen versehene Literatur theoretischer Unterweisung. Aber diese konnte erst in dem Moment eine eigentliche Kunstgeschichte werden, als im Ausgang des 4. Jahrhunderts vor allem im Weiterwirken der encyclopädischen wissenschaftlichen Betrachtung, wie sie Aristoteles angebahnt hatte, die Geschichtschreibung die Quellen zur Erkenntnis der Vergangenheit sammelte, die öffentlichen Inschriften, die zerstreuten Daten der Chronologie, die Nachrichten zur Geschichte der einzelnen griechischen Städte, zur Geschichte des Theaters und seiner Dichter, zur Philosophengeschichte und also auch zur Geschichte der bildenden Künstler.

Von diesen kostbaren Quellensammlungen ist kein Werk erhalten. Nichts ist von ihnen auf uns gekommen, als einzelne Exzerpte in der römisch-griechischen Florilegien- und Lexikonliteratur, auch diese als einzige Verbindungsfäden unendlich kostbar. Und so ist auch die erste Persönlichkeit eines Künstlers und Kunstschriftstellers, die wir überhaupt fassen können, nur wie in einem durch Spiegel hergeleiteten fernen Schatten sichtbar. In der gleich zu charakterisierenden naturalis historia des älteren Plinius erscheinen verschiedene Kunsturteile ge-

meinsamen Charakters, die sich von zahlreichen sonst überlieferten Kunstanekdoten rein literarischer und daher meist ziemlich törichter Prägung dadurch unterscheiden, daß in ihnen nicht der Philosoph oder der Literat mit der Tendenz seiner Begriffswelt zu Wort kommt, sondern der bildende Künstler mit den nur ihm eigenen Kriterien. So Plinius, naturalis historia 35, 137 „diligentia, quam intellegant soli artifices“, „über die Sorgfalt des Metiers können überhaupt nur die Künstler selber urteilen.“ Oder 35, 67 „Künstler studieren die Handzeichnungen eines großen Meisters mit Nutzen für ihre eigene Arbeit“, oder es wird wie 35, 34 die Bedeutung der Technik für die Kunst hervorgehoben. Da der Tenor anderer Urteile darauf abzielt, den Höhepunkt der griechischen Kunst im Zeitalter Alexanders des Großen mit Lysipp und Apelles als eigentlichen Heroen zu sehen, und da Plinius selbst 35, 68 Antigonos und Xenokrates als Schriftsteller nennt, die über Malerei geschrieben haben, ist mit Recht der Schluß gezogen worden, daß Antigonos von Karystos, ein Bildhauer des III. Jahrhunderts v. Chr., der an den großen Galliergruppen mitarbeitete, den Weihegeschenken des Königs Attalos I. von Pergamon, Verfasser einer kunstgeschichtlichen Schrift war. Xenokrates von Athen aus der ersten Hälfte des III. Jahrhunderts war Schüler des Tisikrates, des Schülers von Lysipp. Die Kunstschriftstellerei dieser beiden war also programmatischer Art zur Rechtfertigung und Erklärung ihrer eigenen Kunst, wie die Schriftstellerei bildender Künstler immer.



Abb. 338. Platte aus der Balustrade des Tempelchens der Athena Nike auf der Akropolis von Athen. Athen, Akropolismuseum. Höhe 0,105 m. (Nach Aufnahme Alinari 24026.)

Mit dem „nur durch Spiegel hergeleiteten fernen Schatten“, der nicht nur auf diese beiden zutrifft, hat es folgende Bewandtnis. Da die Überlieferung des antiken Buches nur auf den buchhändlerisch verlegten und vertriebenen Abschriften beruhte, so ist uns, von seltenen Funden aus griechisch-hellenistischer Zeit in Ägypten abgesehen, nur diejenige Literatur erhalten, die ein römisches Leser- und Käuferpublikum fand. Dieses Publikum ist wegen seiner geringen wissenschaftlich-künstlerischen Bedürfnisse viel gescholten worden. Aber wie konnte der Römer, der mit dem zweiten Jahrhundert v. Chr. aus seinem bescheidenen landjunkerlichen Dasein heraus Herr der Welt wird und jahrhundertelang die Kräfte seiner zahlenmäßig kleinen Adels- und Beamtenschicht für die ungeheuren militärischen und Verwaltungsaufgaben des Weltreiches verbraucht, anders sein? Und so ist der Weg, auf dem er zuerst und immer wieder sich der riesigen, ihm mit den Reichtümern der Welt in den Schoß gefallenen griechischen wissenschaftlichen Literatur zu nähern versucht, der einer auf Auszügen beruhenden Encyclopädie ähnlichen Charakters, wie die deutsche geschichtliche Literatur nach dem Dreißigjährigen Krieg, die den Vorsprung der glücklichen Nationen des Südens und Westens Europas erst langsam, schließlich erst mit Leibniz und Winckelmann einholt. Der erste für uns wichtige Encyclopädist dieser Art ist M. Terentius Varro aus Rieti 116—27 v. Chr. Nicht deshalb, weil seine kunstgeschichtlichen Arbeiten uns zugänglich wären, — die disciplinarum libri IX, die sie wahrscheinlich enthielten, sind uns verloren —, sondern deshalb, weil der Hauptteil der kunstwissenschaftlichen Nachrichten bei Plinius auf Auszügen aus Varro beruht. Also Exzerpte

aus Exzerpten der griechischen Literatur, das ist der „Schatten“. Charakteristisch, wie er bei Plinius erscheint.

C. Plinius Secundus, 23 oder 24 n. Chr. in Como geboren, war zuerst Kavallerieoffizier, stand Vespasian nahe, wird von ihm mit wichtigen politischen Missionen betraut, ist zuletzt Oberkommandeur der bei Cap Misen stationierten Flotte, als welcher er 79 beim Vesuvausbruch, den er in der Nähe beobachten wollte, umkommt. Dieses Soldatenleben ist nun zugleich ein rührendes, von Wissensdurst erfülltes ungeheures Leserleben, über das uns der jüngere Plinius, der Neffe des älteren, unterrichtet. Plinius las im Bade, während des Essens und in der Sänfte, während er spazieren „fuhr“, las nicht nur, sondern exzerpierte unaufhörlich das Gelesene, so daß sich in seinem Nachlaß 160 auf beiden Seiten eng beschriebene Buchrollen vorfanden. Die Leistung dieses Leserlebens sind die 36 Bücher der naturalis historia, eine aus mehr als 400 antiken Autoren, deren Namen Plinius anführt, zusammengeschriebene Encyclopädie, ein reines Dilettantenbuch, das nirgends auf selbständigen Studien des Verfassers beruht, sondern in dem nur möglichst viele „interessante“ Dinge aus allen Teilen des antiken Wissens zusammengetragen sind, und das gerade in diesem seinem Charakter eigentümlich römisch ist. Das Verhältnis des Plinius zur Kunstgeschichte ist allein daraus ersichtlich, daß diese nicht etwa selbständig als eigener geschichtlich oder ästhetisch angeordneter Abschnitt dargestellt ist, sondern daß sie eben als Teil der Naturgeschichte neben den Säugetieren, den Fischen, den Vögeln, den Insekten den Bäumen und Sträuchern und den Medikamenten in den Abschnitten Mineralogie, Metallurgie und Lithurgie erscheint, so daß also die griechischen Bronzemeister beim Erz, die Maler im Kapitel über die Farben und die Marmorbildhauer bei den Marmorsorten vorkommen. Das Tragische für uns besteht nur darin, daß bei Plinius die besten Nachrichten stehen, die er hauptsächlich aus Varro, aber auch aus zahlreichen anderen griechischen und vor allem auch aus römischen zeitgenössischen Quellen schöpft, zu denen wir also Zugang nur durch ihn haben, daß diese aber bei der Eile seines Exzerpierens und der damit verbundenen Kürze Unendliches verschweigen und von zahlreichen Flüchtigkeitsfehlern durchsetzt sind. Wer mit ihm arbeitet, dem ist es, als habe er sich mit zu kurzem Faden in ein Labyrinth begeben. Aber ohne ihn würden uns die wichtigsten Daten für die antike Kunstgeschichte gänzlich fehlen.

Auch ein Wort über den anderen für die antike Kunstgeschichte unentbehrlichen Autor. Von Pausanias aus Magnesia am Sipylos, der unter Hadrian geboren, unter den Antoninen des 2. Jahrhunderts n. Chr. schrieb, besitzen wir in 10 Büchern eine *Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος*, die Beschreibung einer Rundreise durch die damals von dem geschichtlich interessierten Bildungsreisenden besuchten Hauptteile Griechenlands. Wie nahe das Buch einem modernen Baedeker kommt, erfährt man am besten, wenn man sich das Vergüngen macht, es an Ort und Stelle, z. B. in den ausgegrabenen Heiligtümern von Delphi und Olympia zu lesen, wo die Funde die Verläßlichkeit seiner auf eigener Anschauung beruhenden Angaben bestätigt haben. Wie ferne es aber einem modernen Reisehandbuch steht, erfährt man zu seinem Verdruß durch die zahlreichen, aus anderen Autoren abgeschriebenen Partien, wo lange, nicht zur Sache gehörende Exkurse aus der allgemeinen Geschichtschreibung eingeschoben sind, durch die in eitler Schriftstellermanier aus stilistischen Gründen unpräzise und unklare Ausdrucksweise und durch zahlreiche andere Unarten, Flüchtigkeiten und Irrtümer. Pausanias ist ein Gemisch eigener Reiseerfahrung und koketten Journalismus, aus Quellentreue und am Schreibtisch zusammengeholter Abschreiberweisheit, die ein oberflächliches Publikum unterrichten und unterhalten will. Aber wer ihn heute, ärgerlich über seine Mängel, auf das Bücherbrett zurückstellt, holt ihn morgen wieder zurück. Denn er ist ein unersetzliches Kompendium von Nachrichten zur antiken Topo-

graphie, zur Kunst- und Religionsgeschichte, die wir nur durch ihn haben, und ohne die antike Kunstgeschichte noch fragmentarischer wäre, als sie es ohnehin schon ist und ewig bleiben wird.

Eine dritte scheinbar unbedeutende Quelle antiker Kunstgeschichte erwähnen wir nur deshalb, weil sie uns einen unmittelbaren Blick erlaubt in das verlorene Quellenmaterial, das hinter Plinius und Pausanias steht, und weil sie einige äußerst wertvolle Angaben für die Geschichte der großen Künstler des V. Jahrhunderts v. Chr. enthält. Ein kleines 1900 veröffentlichtes, in *Oxyrrhynchos* in Unterägypten ausgegrabenes *Papyrusfragment* aus dem III. Jahrhundert n. Chr. enthält, wenn auch fragmentarisch, eine Liste der Sieger in den einzelnen Sparten der Wettkämpfe in Olympia von 480—448. Es stellt natürlich auch nicht ein Stück eigener Quellenforschung seines Schreibers, sondern auch nur wieder ein Exzerpt aus einer Exzerptensammlung dar. Da wir nun aus anderen Quellen, vor allem aus Pausanias und aus den Inschriftenfunden von Olympia die Künstler kennen, die den in der Liste aufgeführten Siegern ihre Siegerstatuen als Weihegaben in Olympia ausführten, so erhalten wir aus dem Stück Papier exakte Angaben zur Chronologie der größten Bildhauer aus der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts. Es ergibt sich daraus als sicher:

Für Sieger von 476 v. Chr. arbeiteten Statuen: Glaukias der Aeginete und Pythagoras aus Samos,
„ „ „ 472 „ „ „ „ Pythagoras und Mikon aus Athen,
„ „ „ 468 „ „ „ „ Kalamis zusammen mit Onatas aus Aegina,
„ „ „ 464 „ „ „ „ Kallikles aus Megara,
„ „ „ 456 „ „ „ „ Myron, der Athener, und Pythagoras,
„ „ „ 452 „ „ „ „ Polyklet aus Argos und Pythagoras,
„ „ „ 448 „ „ „ „ Naukydes von Argos und Myron.

Schließlich sind als literarische aus dem Altertum stammende Quellen die *Inschriften griechischer Bildhauer* zu nennen, die auf wiederausgegrabenen Steinen, den Basen der Statuen stehen. Wir haben Hunderte von Namen griechischer Künstler auf den Steinen erhalten, von denen wir kein einziges Werk kennen. Mit den Inschriften griechischer Bildhauer oder der wie originale Bildhauer signierenden römischen Kopisten rangieren als Gattung auch die Inschriften der griechischen Vasenmaler, der Maler selbst oder der Werkstattinhaber.

Für die Frage nach dem urkundlichen Wert der römischen Kopien für die römische Kunstgeschichte ist zuletzt noch ein Problem mit einem Wort zu streifen. Können wir wenigstens als leitendes methodisches Prinzip den Grundsatz aussprechen, daß Kunstnachrichten bei Plinius und Pausanias oder bei anderen Autoren und die uns erhaltenen und immer wieder aus dem Boden auftauchenden römischen Kopien sich gegenseitig decken, oder mit anderen Worten: Hat die antike Kunstgeschichte, die hinter den kümmerlichen Notizen der uns erhaltenen Literatur steht, eine Art *kanonisches Verzeichnis* berühmter Meisterwerke aufgestellt, dem die griechisch-römischen Kopisten folgten, so daß also die uns erhaltenen Kopien die Auswahl des Besten darstellen? Diese Frage ist ebenso zu bejahen wie zu verneinen. Einerseits nämlich haben wir eine Reihe von Werken in römischen Kopien erhalten, die in der Literatur als berühmte Meisterwerke erscheinen, so z. B. die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes (Abb. 189), den Diskobol und die Athena-Marsyasgruppe des Myron, den Doryphoros und den Diadumenos des Polyklet, die Amazonen von Kresilas und Polyklet, den Diomedes und den Perikles des Kresilas, die Athena Parthenos des Phidias (Abb. 329), die Leda des Timotheos, den Apoxyomenos des Lysipp usw. Bei der Kopienauswahl ist also gewiß auch eine Art Kanonisierung gewisser Werke durch das literarische Kunsturteil im Spiel gewesen. Aber wieviel fehlt uns? Archaische Werke oder Werke

der Übergangsmeister aus dem Archaischen heraus besitzen wir in Kopien beinahe gar nicht oder nur in ganz seltenen Beispielen. Noch ist es nicht gelungen, in Kopien Onatas oder Glaukias von Aegina nachzuweisen, und wenn Pythagoras in der Kopienauswahl eine ähnliche Rolle gespielt hätte wie in der Literatur, müßten wir ihn schon gefunden haben. Es fehlen Hageladas und Hegias und unzählige andere. Kurz, die Kopien sind nichts weniger als eine systematisch illustrierte griechische Kunstgeschichte. Wer das Römertum, zu dem sie gehören, kennt, kann nicht davon überrascht sein. Auf seinen kunstliebenden Dilettantismus ist griechische literarische Kunstkennerschaft gewiß von Einfluß gewesen, aber gewiß auch Laune, Zufall und das Angebot des Marktes. Man muß sich klarmachen, daß einer systematischen Kunstauswahl durch das römische Kopistentum schon durch die religiöse Gebundenheit des größten Teils des griechischen Kunstguts gewisse Grenzen gezogen waren. Fehlt uns eine römische Kopie des berühmtesten Kunstwerks des Altertums, des Zeus des Phidias in Olympia, vielleicht nur deshalb, weil kein Kopist Erlaubnis bekam im Tempel zu arbeiten? Und gibt es eine Regel für das Verhalten des römischen Kunstsammlers, der griechische Originale besaß? Der eine mag erlaubt haben, sie zu kopieren, der andere nicht. Je näher man dem Betriebe des römischen Kopistentums kommt, desto deutlicher wird die Einsicht, daß es von relativ wenigen Werken der großen Zeiten Kopien besaß, die es lieber immer wieder kopierte und variierte, statt über sie hinaus auf den unermeßlichen Vorrat noch nicht kopierter Werke zurückzugreifen. Athen, die klassische Stadt, hat bei der Auswahl gewiß an erster Stelle gestanden. Aber was Urteil, Snobismus oder Kunsthandel aus anderen griechischen Kunststätten ausgesucht, nach Rom gebracht, kopiert oder übersehen haben, darüber fehlt uns jedes zuverlässige Urteil. Jedenfalls von einer modernen Kunsttopographie ist das römische Altertum weit entfernt gewesen.

Anmerkungen:

Literatur. S. 134. Kopistentum: Grundlegend G. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen.

S. 128. Kopien vom Kopfe des Kasseler Apollo: L. Curtius: Text zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur, Taf. 601; Mustilli, Bull. Comm. LXI, 1933, S. 89ff.

S. 129. Kopien des Kopfes des Münchener Königs: L. Curtius, Zeus und Hermes, S. 38ff; F. Matz, Archäol. Jahrb. 46, 1931, S. 1ff.

Myronischer Kopf in Leningrad: O. Waldhauer, Die antiken Skulpturen des Eremitage I, S. 76, Nr. 65; Kopf des Dresdener Zeus: L. Curtius, Zeus und Hermes, S. 21ff. Mustilli, Bull. Comm. LXI, 1933, S. 7ff.

S. 130. Relief der Münchener Glyptothek, Furtwängler-Wolters, Beschreibung der Glyptothek[2] S. 273, Nr. 264; H. Möbius, Athen. Mitt. LIII, 1928, S. 7.

S. 205. Antigonos von Karystos und Xenokrates von Athen. U. v. Wilamowitz, Philol. Unterr. 4, S. 1ff.; A. Furtwängler, Plinius und seine Quellen, Kleine Schriften II, S. 63; B. Schweizer, Xenokrates von Athen, Schriften der Königsberger Gelehrt. Gesellsch. 9, Heft 1.

S. 205. M. Terentius Varro: Schanz-Hosius, Geschichte der Römischen Literatur I S. 555ff.

S. 206. C. Plinius Secundus: M. Schanz, Geschichte der Römischen Literatur[3] II 2, S. 479ff.; K. Jex-Blake, E. Sellers, The elder Plinys chapters on the history of art.

S. 206. Pausanias: Christ-Schmid-Staehlin, Geschichte der Griechischen Literatur[6] II 2, S. 755ff.; K. Robert, Pausanias als Schriftsteller.

S. 207. Papyros von Oxyrrhynchos: K. Robert, Hermes 35, 1900, S. 141ff.

S. 207. Inschriften griechischer Bildhauer: E. Löwy, Inschriften griechischer Bildhauer.



Abb. 339. Relief vom sogenannten Harpyenmonument von Xanthos. Nordseite. Marmor. London, British Museum. Länge 2,31 m. Nach Aufnahme Mansell.

B. DIE DENKMÄLERGRUPPEN.

I. JONISCHE WERKE. HARPYENMONUMENT VON XANTHOS um 500 v. Chr. Hier als Repräsentant älterer jonischer Tradition, aus der die jüngeren Werke herauswachsen. Teil einer vierseitigen Krönung eines Pfeilers, der in Nachahmung des Speicherbaues (dazu Oelmann, Archäol. Anz. 1930, 241 ff.) als Grabbau diente (Abb. 339).

In der Mitte vergöttlichter Ahnherr eines Geschlechtes, der auf einem Stuhl mit Kissen thront. Darunter ein junger offenbar zahmer Bär. Dem Heros bringt ein Krieger in jonischer Rüstung Helm und Schild als Weihegaben dar.

An den Seiten fliegen „Seelenvögel", Keren, Sirenen mit kleinen weiblichen Gestalten auf den Armen weg. Vom Totenreich ins Reich der Lebenden? Stellen also Kinder bringende Dämonen dar? Die kauernde kleine Mädchenfigur eine auf Geburt harrende Seele?

Literatur: F. N. Pryce, Catal. of Sculpture of the British Museum I, Part. I, S. 122ff.

NYMPHENRELIEF VON THASOS (Abb. 340). Vom Prytaneion von Thasos als Heiligung des Tores. Links



Abb. 340. Das Nymphenrelief von Thasos. Marmor. Paris, Louvre. Länge 2,08 m. Nach Aufnahme Alinari 22549.



Abb. 341. Heroenrelief aus Thasos. Marmor. Konstantinopel, Ottoman. Museum. Länge 1,145 m. Nach Jahrb. des Archäol. Instituts XXVIII. 1913, Taf. 26 (Rodenwaldt).

Apollo, die Kithara spielend, eine Nymphe bekränzt ihn. Rechts ein Zug von 3 Nymphen. Die Inschriften (Inscr. Graecae XII 8, Nr. 358) beziehen sich auf die Opfer an Apollo als Anführer der Nymphen und auf diese selber. Die von der monumentalen Tür umrahmte Nische hat kaum wie andere in Thasos gefundene Torreliefs ein Götterbild enthalten, da die Götter ja schon im Relief dargestellt sind, sondern diente zur Aufnahme der Weihegaben. Offenbar die Arbeit zweier Meister, eines älteren archaisierenden, dem der Nymphenzug gehört, eines jüngeren, der das Gegenstück gearbeitet hat. Das „strenge" Standmotiv des Apollo mit der noch nicht geglückten aber erstrebten Darstellung des entlasteten linken Beines und die großen neuen Falten und Saummotive sind kaum vor 460 v. Chr. möglich.

Literatur: Ch. Picard, Mon. Mém. Piot XX 1913, 39ff. Über das Prytaneion zuletzt Ch. Picard, Bull. Corr. Hellén. XLV, 1921, 93ff.

VOTIVRELIEF AN EINEN HEROS. Aus Thasos (Abb. 341). Der heroisierte Tote auf seinem Lager hält in der Rechten eine Trinkschale vor. Der Knabe links, der eben die Kanne aus dem großen Mischkrug gefüllt hat, wird ihm einschenken. Vor dem Lager der dreifüßige Speisetisch. Darunter sucht der Schäferhund, der Jagdgefährte des Toten, nach Speiseresten. An der idealen Wand korinthischer Helm und Schild, die adelige Wehr. Rechts auf eigenem Thron mit Schemel die Gattin, die in der Linken ein Alabastron, ein Flacon mit Parfüm, in der Rechten dessen Verschluß hält. An der Wand ihr Toilettespiegel, unter dem Thron ihr Lieblingstier, ein Rebhuhn. Nach der Weichheit der Faltenmotive, der Schlankheit des Mundschenken mit seinem eben erst begonnenen noch nicht gelungenen Schreitmotiv gegen 460 v. Chr. zu datieren.

Literatur: G. Mendel, Musées Impériaux Ottomans, Catal. des Sculptures II, S. 304ff.

II. DIE METOPEN VOM HERAEON VON SELINUNT. Herakles (Abb. 342 und 346), dessen Löwenfell






Abb. 342—345. Metopen des Heraeons von Selinunt. Palermo, Museo nazionale. Kalkstein. Die Köpfe oder nur die Gesichter, Arme und Füße der Frauen, auch das Gorgoneion auf der Aegis der Athena aus Marmor. Metopenbreite 1,40 m. Nach Aufnahmen Alinari 19582—19585.



Abb. 346



Abb. 347



Abb. 348

Abb. 346—349. Einzelne Köpfe der Metopen des Heraeons von Selinunt. Nach Aufnahmen des Museo nazionale in Palermo 21 342, 21 344/45, 21 347.

um den Hals gebunden mit dem Kopf bei der stürmischen Vorwärtsbewegung nach rückwärts weht und vom linken Arme niederhängt, drängt gegen die Amazonenkönigin Hippolyte oder Melanippe vor, indem er seinen linken Fuß auf ihren rechten, sie „festnagelnd" setzt und sie an ihrer Helmmütze packt. Die Amazone holt in erlahmendem Widerstand schwächlich mit ihrem Beile aus und läßt die Linke mit dem Schild sinken. — Zeus und Hera auf dem Ida (Abb. 343 u. 347). Die mit dem Gatten um das Schicksal Trojas hadernde Hera erscheint vor dem Weltenvater, um ihn durch ihre Schönheit zu bestricken. Eben hat sie ihren Mantel vom Antlitz weggezogen und blickt ihm ins Auge. Zeus erglüht aufs neue in Liebesleidenschaft, packt Hera beim linken Handgelenk, um sie an sich heranzuziehen. — Artemis und Aktaion (Abb. 345 u. 348/49). Der Kult des böotischen Jagdheros Aktaion gerät in irgendeinem Stadium der älteren griechischen Religionsentwicklung mit der vordringenden Religion der großen Frauengöttin Artemis in Konflikt. Als Reflex dieser Rivalität bildet die religiöse Poesie das Motiv frevelhaften Verhaltens des Aktaion gegen Artemis aus, so daß diese ihm ein Hirschfell über die Schultern wirft und ihn als Jagdbeute seinen eigenen Hunden preisgibt. Hier also links Artemis mit dem Köcher hinter der rechten Schulter, wahrscheinlich dem Bogen in der linken, Pfeilen in der rechten Hand. Das Hirschfell hängt von den Schultern des Aktaion herab, der Hirschkopf mit mächtigem Geweih saß über seiner linken Schulter. — Athena stürmt im Gigantenkampf gegen den schon zusammensinkenden Enkelados vor (Abb. 344), indem sie ihn mit der Linken im Nacken packt und mit der Rechten die Lanze zum Stoße gegen ihn ansetzt.

Werk verschiedener gleichzeitiger Meister einer Schule, die nach der engen Beziehung zwischen dem Kopf des Herakles (Abb. 346) der Amazonenmetope und dem Harmodios der Tyrannenmördergruppe (Abb. 189) die von Kritios und Nesiotes sein muß. Archaistische Züge in der Gewandanordnung der Hera der Zeus-Herametope gegenüber dem neuen Stil der Artemis neben Aktaion. Amazonen- und Gigantenmetope offenbar von einer Hand. — Aus dem Jahrzehnt 460—450 v. Chr.

Literatur: Katterfeld, Griechische Metopenbilder S. 46. W. Amelung, Archäol. Jahrb. XXXV, 1920, 49ff.; Pfuhl, Archäol. Jahrb. XLI, 1926, 48ff., wozu nur zu sagen, daß es eine selbständige große sizilische Kunst nie gegeben hat.



Abb. 349



Abb. 350. Votivrelief aus Lokri in Unteritalien. Bemalter Ton. Tarent, Museo nazionale. Breite 0,25 m. Nach Ausonia III, 1908, S. 197 Abb. 47 (Quagliati).

III. DIE TONRELIEFS VON LOKRI IN UNTERITALIEN. Inhaltlich und künstlerisch außerordentlich reiche Gattung von Weihreliefs, die zum Aufhängen im Heiligtum bestimmt, einer zusammengehörenden Gruppe von Unterweltsgottheiten geweiht waren. Der Typenschatz umfaßt mehr wie 50 verschiedene Darstellungen, von denen wir nur zwei auslesen können. Ein älteres Stück (Abb. 350): Die große Unterweltsgöttin sitzt nach links auf ihrem Thron, dessen Füße in Löwenklauen enden, und von dem in anderen Exemplaren die als Schwanenhals gebildete Rückenlehne erhalten ist. Die Göttin trägt ein mit Rosetten verziertes Diadem, Ohrringe und Frauenschleier, der vom Haupt auf Rücken und Arme niederhängt. In der Linken hält sie einen tiefen Napf, wahrscheinlich für Gerstenbrei, zu dem das Stäbchen zum Umrühren gehört, das vor ihr auf dem Kästchen neben dem zusammengefalteten Mantel lehnt. Das Kästchen mit einem Paar Doppeltüren gehört zu ihrem Mobiliar, und der zusammengefaltete Mantel ist die große Weihegabe, die die Mädchen ihr zu ihrem Hauptfeste jährlich weben und darbringen. In anderen vollständigeren Exemplaren ist auch noch die runde mit Rosetten verzierte Schachtel deutlich, die auf dem Mantel liegt und offenbar für den Schmuck der Göttin bestimmt ist. Unter dem Kästchen als Haus- und Lieblingstier ein Schwan, ähnlich wie vorher auf dem Relief aus Thasos (Abb. 341) das Rebhuhn. Vor der Göttin ein Mädchen in ärmellosem Peplos mit Haube und Ohrringen, die in der Linken einen Hahn und in der Rechten einen Ball opfert, wahrscheinlich an ihrer Lebenswende vor der Ehe, den Hahn der Unterweltsgöttin, den Ball als Abschied von Kindheit und Spiel. An der Wand hängen kostbare getriebene Metallgefäße als Weihgeschenke. Reiche Bemalung in einfachen Farben, der Grund blau, im Gewand Rot, Blau usw. Um 470 v. Chr. — Ein jüngeres Stück (Abb. 351): Den Namen der großen Göttin kennen wir nicht, sie kann Kore oder Persephone geheißen haben, ist vielleicht eine Muttergottheit der einheimischen Bevölkerung gewesen, die vor den Griechen da war und von ihnen in ihr religiöses Denken übernommen wurde. Als Aphrodite erscheint sie hier auf dem Wagen, der von zwei schwebenden Dämonen gezogen wird, einem männlichen nackten Eros, der eine Taube, einem bekleideten weiblichen, Psyche, die das Alabastron trägt, das wir auch schon



Abb. 351. Votivrelief aus Lokri in Unteritalien. Bemalter Ton. Tarent, Museo nazionale. Breite 0,25 m. Nach Ausonia III, 1908, S. 129 Abb. 41 (Quagliati).

von dem Thasischen Relief (Abb. 341) her kennen. Den Wagen aber besteigt ein bärtiger Gott mit großen Flügeln auf dem Reisehut und an den Füßen. Aber da die Göttin den Wagen lenkt, so ist sie die Hauptgottheit, Hermes ihr nur beigeordnet. Ursprünglich bemalt wie das ältere Stück. Um 460 v. Chr. Die Gattung steht in engster Beziehung zur jonischen Kunst, wahrscheinlich der von Paros.

Literatur: Q. Quagliati, Ausonia III, 1908, 136ff. P. Orsi, Boll. d'Arte III, 1909, 406ff., 463ff. P. Jacobsthal, Die melischen Reliefs 156.

IV. DIE MELISCHEN TONRELIEFS. Große Gruppe, die von den 70er Jahren des V. Jahrhunderts bis in die 30er herabreicht. Jonisch wie die lokrische, aber anderen Charakters. Nicht Weihreliefs, sondern Zierat an Holzkästchen als Ersatz für Metallbeschläge. Reiches Repertoire dargestellter Mythen. Gewiß auf der Insel Melos zu Hause.



Abb. 352. Tonrelief der sogenannten melischen Gattung. Orest und Elektra am Grabe des Agamemnon. Berlin, Altes Museum. Höhe 0,26 m. Nach Aufnahme des Museums.

Beispiel der mittleren Periode zwischen 460 und 450 v. Chr. Die Fußwaschung des Odysseus (Abb. 353). Der vielgeprüfte Held, endlich in die Heimat zurückgekehrt, sitzt vor der jonischen Halle seines Hauses. Das ihm von Athena übergeworfene Hirschfell hängt seinen Rücken entlang. Er trägt, wie ein anderes Exemplar aus der gleichen Form besser erkennen läßt, einen hohen runden Hut, den Pilos, und hält mit beiden Händen den linken Schenkel hoch, um der Dienerin ihr Amt zu erleichtern. Diese, Eurykleia, kniet vor ihm und wäscht seinen Fuß über dem flachen Metallbecken. In der Mitte Telemachos, den Mantel über die Schultern, die Linke auf dem Schenkel eingestützt, mit der Rechten die hohe Lanze aufstützend. Eben aber kommt Penelope heran und stützt sinnend, den Gatten wiedererkennend, den rechten Ellenbogen in die linke Hand.

Jüngstes Beispiel nach 440 v. Chr. Orest und Elektra am Grabe Agamemnons (Abb. 352). Zwei Stufen, darauf ein Grabaltar, dahinter die Mitte der Komposition bestimmend, die Grabstele mit niederem Giebel oben, auf dem das feine Palmettenakroter abgebrochen ist. Links sitzt auf dem Altar Orest, hält in der Rechten sein Schwert zum Vollzug des Haaropfers und legt die Linke auf den Nacken der wiedergefundenen Schwester. Elektra eben mit dem Wasserkrug, der rechts auf der zweiten Stufe steht, zum Totenopfer an das Grab getreten, erhebt die Linke in typischer Totenklage zum Haupt und umfaßt mit der Rechten den Bruder, an dem die Verbrechen des Geschlechts sich rächen. Auf der unteren Stufe hockt der treue Gefährte des Orest, Pylades, und sinnt über dessen tragisches Schicksal.

Literatur: Vorzügliche Behandlung der ganzen Gruppe bei P. Jacobsthal, Die melischen Reliefs.

V. DIE RELIEFS LUDOVISI-BOSTON (Abb. 354—358). Zwei gleichartige thronartige Gebilde mit breiter giebelähnlich ansteigender Hauptwand und im rechten Winkel daran anstoßenden Seitenflächen. Daher geht das 1887 im Gebiet der früheren Villa Ludovisi gefundene Stück (Abb. 354/55) unter dem Namen Ludovisischer Thron. Das andere aus dem Kunsthandel aufgetauchte, später nach Boston gelangte Stück (Taf. XXIII, Abb. 356/57) wird ungerechtfertigt als moderne Fälschung verdächtigt.

Die Grundfrage nach der Zusammengehörigkeit oder Nichtzusammengehörigkeit der beiden Stücke und ihrer ursprünglichen Verwendung ist noch ungelöst. Vorzügliche Darlegung des Tatbestandes, soweit er architekturgeschichtlichen Erwägungen zugänglich ist, bei A. v. Gerkan, Österr. Jahresh. 25, 1929, S. 125ff. Gegen die Zusammengehörigkeit sprechen Maßunterschiede in Dicke, Breite und Höhe der Reliefplatten und des von



Abb. 353. Tonrelief der sogenannten melischen Gattung. Die Fußwaschung des Odysseus. New York, Metropolitan Museum. Höhe 0,197 m. Nach Aufnahme des Museums.

ihnen umschlossenen Innenraumes, auch stilistische Unterschiede, für sie die übereinstimmende Anordnung der Figurenbilder über der aus jonischen Voluten (zu ihnen siehe oben S. 129) und doppeltem Palmettenfächer bestehenden Ecklösung, die am Teil Ludovisi gesondert gearbeitet und angesetzt war, die Gleichheit der kompositionellen Idee in den Seitenteilen und trotz der Stilunterschiede die gemeinsame Formensprache. Die relativ kleinen Maßunterschiede können auf uns unbekannte und vielleicht nie auffindbare Aufstellungsbedingungen zurückgehen.

Verwendung als Throne ist ausgeschlossen, da es antike Throne dieser Art nicht gibt. Aber auch die mit stichhaltigen Gründen vorgeschlagene Erklärung als Altaraufsätze unterliegt Bedenken. Die mit so großem ornamentalem Aufwand unterbauten Hauptseiten können oben nicht mit der bloßen Raumlinie des Reliefgrundes und darüber angebrachten Palmettenakroteren enden, sondern verlangen einen der Basis entsprechenden architektonischen Abschluß. Die Seitenreliefs gar enden oben jedesmal verschieden, und zwar an dem Ludovisistück (Abb. 354/55), so, daß der Rand genau dem Umriß der Köpfe folgt, wie ähnlich auch an der Bostoner Seite mit der kauernden Alten, an der anderen Seite in Boston mit der Figur des leierspielenden Knaben gar mit der Folge, daß der rechte Steg der Lyra abgeschnitten ist. Das ist nur so zu erklären, daß die Reliefs schon im Altertum, wahrscheinlich durch den römischen Kunsträuber zurechtgeschnitten sind, wie es für die Schmalseite mit der kauernden Alten in Boston eindeutig klar ist. Denn hier fehlt das ganze Stück vor ihren Beinen mit dem Ende der Volute und dem Gegenstand, auf den sich das unerklärte Tun ihrer rechten Hand bezieht. Aber auch, wenn man die Seitenstücke wieder zu gerader oberer Abschlußlinie ergänzt, fehlt immer noch der zu verlangende seitliche architektonische Abschluß. Denn daß griechische Relieffiguren ohne irgendeinen architektonischen Rahmen, und sei es auch nur die zarteste Rahmenleiste wie an den Grabstelen (Abb. 257, 276, 278) oder krönende Abschlußprofile wie an anderen Grab- oder Votivstelen (Abb. 296, 319) in die leere Luft enden, ist nicht möglich. Daher wird hier vorgeschlagen die Seitenfiguren der Reliefs rechts und links von jetzt fehlenden Türen, ähnlich wie auf dem Thasischen Nymphenrelief (Abb. 340) anzuordnen, wodurch sie sofort in den geforderten architektonischen Rahmen einrücken, für die Rekonstruktion des Ganzen die Giebelanlage der Hauptseiten mit der schon verlangten Bekrönung durch architektonische Gesimse als durch ein Pultdach veranlaßt zu verstehen, um so einen durch Türen zugänglichen rechteckigen



Abb. 354. Schmalseite des sogenannten Ludovisischen Throns. Rom, Marmor. Museo nazionale delle Terme. Höhe 0,84 m. Nach Aufnahme Alinari 20114.



Abb. 355. Der sogenannte Ludovisische Thron. Rom, Museo nazionale delle Terme. Marmor. Breite des Hauptreliefs 1,42 m. Nach Aufnahme Alinari 20112.





Abb. 356/57. Die Seitenteile des Gegenstücks zum sogenannten Ludovisischen Thron. Boston, Fine arts Museum. Marmor. Höhe 0,96 m. Nach Antike Denkmäler III, Taf. 7.

Kasten zu gewinnen, die Wände einer Opfergrube, wie wir sie aus verschiedenen Heiligtümern unterirdischer Gottheiten kennen.

Zur umstrittenen Deutung der Hauptreliefs ist für das Relief Ludovisi (Abb. 355) von der Tatsache auszugehen, daß die Mädchen zu Seiten der Mittelfigur über Kiesel abwärts schreiten, was der allgemeinen Anschauung, das Relief stelle die Geburt der Aphrodite aus dem Meere dar, widerspricht. Aphrodite wird aus dem offenen Meere geboren. Dort kann man sich ihr nicht auf kieseligem Strande von beiden Seiten nähern, um sie herauszuheben. Auch nach griechischer Anschauung wird auch eine Göttin nicht im Gewand geboren. Schließlich fehlt jede Andeutung von Wasser oder Meer, wofür schon die archaische Kunst über unmißverständliche Symbole verfügt (Delphin wie in Abb. 208). Der Ort der Darstellung ist nicht das Meer, sondern ein sich öffnender Erdschlund, aus dem wie zahlreiche Darstellungen lehren, eine Unterweltsgöttin, die auch den Namen Aphrodite (wie Clara Rhodos IV, 1931, S. 103/04, Abb. 90/91 und Relief von Lokri [Abb. 351]) führen kann, in anderen Fällen aber Kora oder Pandora heißt, auftaucht, um, nachdem sie den winterlichen Teil des Jahres in der Unterwelt verweilte, im Frühjahr die Erde wieder zu verjüngen (M. Guarducci, Mon. Lincei 33, 1929, S. 1ff.). Daher ihr glücklich-sehnsüchtiger Blick dem wiedergewonnenen Licht entgegen. Die Mädchen, deren Arme sich hinter dem Rücken der Göttin kreuzen und die sie mit den Händen unter den Achselhöhlen hochheben, sind die Horen. Das Tuch, das sie halten, gehört nicht zum Gewand der Göttin, sondern ist das Laken, um die Wiedergeborene, die aus der Erdkühle aufsteigt, einzuhüllen.

Auch für die Hauptseite des Bostoner Gegenstücks (Taf. XXIII) ist, um den Schwierigkeiten, die alle bisherigen Deutungen mit sich bringen, zu entgehen, ein neuer Versuch der Erklärung zu wagen. Der geflügelte erosähnlich lächelnde Knabe zwischen den beiden Frauen hält in der Linken eine Waage, deren angestückter Balken in die vorhandenen drei Löcher eingesetzt war. Auf den Schalen der Waage aber stehen ganz klein gebildete Knabenfiguren, die nichts anderes darstellen können als Psychai, Menschenseelen. Während aber in allen anderen Fällen, in denen ein Schicksalsgott, Zeus oder Hermes, Menschenschicksale gegeneinander abwägt, die dargestellten Menschenseelen an dem Akt des Wägens unbeteiligt sind und ihn fatalistisch unbewußt über sich ergehen lassen müssen, und während im Typus der Seelenwägung die sinkende Schale Tod bedeutet, suchen hier die kleinen Geister die Waagschale zu ihren Gunsten herabzuziehen, der linke erfolgreich, der rechte hilflos baumelnd erfolglos. Die sinkende Schale kann hier auch nicht Tod bedeuten. Denn eben auf der schweren Seite sitzt eine fröhliche Göttin, auf der Seite der „gewogenen und zu leicht befundenen" Figur eine trauernde. Die Zuneigung des wägenden Gottes gilt der siegenden schweren Schale, denn sonst könnte er nicht so schalkhaft lächeln. Daher ist in ihm Kairos, der geflügelte Gott, zu dem die Waage gehört, zu sehen, der Gott der guten Gelegenheit. Dann wäre in den kleinen Menschenkindern der Gegensatz des Erfolgreichen und des Erfolglosen dargestellt. Die linke Göttin aber, die lächelt und mit der erhobenen Rechten rechthaberisch Zustimmung zu dem Vorgang ausdrückt, ist als Prometheia, ihre trauernde Gegnerin als Epimethis zu erkennen, die in der Mythologie bezeugten weiblichen Parallelfiguren zu Prometheus und Epimetheus. (Kairos in gleicher Verbindung mit Pronoia und Metanoia: Koptisches Relief im Museum von Kairo, Strzygowski, Catal. Génér. des Antiquités Égyptiennes, Koptische Kunst S. 103, Abb. 159 und das Relief in Torcello, Serta Harteliana S. 279f.). Kairos ist eine Unterweltsfigur (als solche auch auf dem frührömischen Sarkophag jetzt im Museo Villa di Papa Giulio in Rom, Boll. d'Arte II, 1908, S. 89); auf Unterweltsgöttinnen beziehen sich die in den Ecken unter den Voluten dargebrachten Opfergaben, Granatapfel und Fische. Also gehört der Vorstellungskreis des Bostoner Gegenstücks der gleichen chthonischen Welt an wie der des Ludovisireliefs.

An den schmalen Seitenreliefs flötenspielende Hetäre, verhüllte Ehefrau, die ein Weihrauchopfer darbringt, leierspielender Knabe und Amme als Typen der Menschenklassen, die mit dem Kult der Götter des Heiligtums, zu dem das Reliefwerk gehörte, besonders verbunden waren.

Drei verschiedene gleichzeitige Meister. Dem älteren von ihnen gehört die vollendete Schöpfung der heraufsteigenden Kora, dem jüngsten das Kairosrelief an. Der Meister der Reliefs der Schmalseiten steht zwischen ihnen. Inseljonier wie die Künstler der lokrischen und melischen Reliefs. Zeit etwa 455—445 v. Chr.

Literatur: Studniczka, Archäol. Jahrb. XXVI, 1911, S. 50ff.; Caskey, Catal. of Greek and Roman sculpture, Museum of Fine Arts, Boston S. 30ff.; Pfuhl, Archäol. Jahrb. XLI, 1926, S. 133, Anm. 6; G. Rösch, Festschrift des Johanneums 1929, S. 181ff.

VI. DIE SKULPTUREN DES ZEUSTEMPELS VON OLYMPIA. Das bedeutendste Werk des Übergangsstils aus dem archaischen zum klassischen Stil, ja nach den Parthenonskulpturen die größte Leistung der griechischen klassischen Bildhauerei überhaupt (Taf. XXV).

Der Ostgiebel. Die Rekonstruktion Abb. 359 als Resultat zahlreicher Untersuchungen von immer



Das Gegenstück zum sogen. Ludovisischen Thron.
Boston, Fine Arts Museum. Marmor, Höhe 0,96 m.
Nach Antike Denkmäler III.



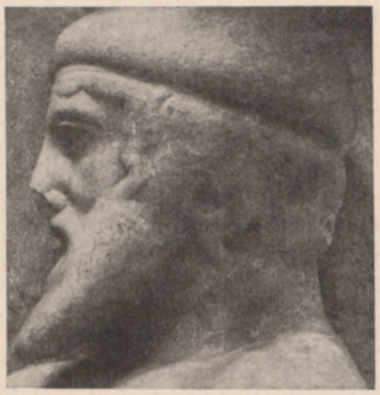




Abb. 370—372. Metopen vom Zeustempel von Olympia. Abb. 370 Herakles, Atlas und Athena. Vom Pronaos. Abb. 371 Kopf des Atlas aus der Metope Abb. 370. Olympia-Museum, Marmor. Höhe der Metope 1,60 m. Nach Aufnahme Hamann. Abb. 372. Herakles und der kretische Stier. Paris, Louvre. Von der Hinterhalle des Tempels. Höhe 1,60 m. Nach Aufnahme Alinari 22617.

verfeinerter Methode ist hier nur wegen der photographischen Reproduktion der Modellfiguren gewählt. Richtiger mit Vertauschung der neben Zeus stehenden Paare die von E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. XXI, 1906, S. 154, Abb. 3, wozu feinsinnige Bemerkungen von B. Schweitzer, Archäol. Jahrb. XLIII, 1928, 230ff.

Nach Pausanias V. 10, 6ff. Pelops und Oinomaos vor der Wettfahrt. Sage: Oinomaos, König von Pisa, der Pferde als Geschenk des Ares besaß, durch ein Orakel vor seinem Eidam gewarnt, machte die Vermählung seiner Tochter Hippodameia von einer Wettfahrt abhängig, auf der der Freier mit dieser auf seinem Wagen den Isthmus von Korinth erreichen mußte. Gewann er dieses Ziel, gehörte ihm die Tochter. Jedoch hatte der König das Recht ihm nachzueilen und ihn, wenn er ihn einholte, zu töten. Nachdem schon viele Freier auf diese Weise erledigt waren, warb Pelops, der als Liebling des Poseidon auch Wunderrosse besaß, um Hippodamaia, gewann ihre Liebe und den Preis der Wettfahrt, da der ihm nacheilende Oinomaos mit seinem Wagen stürzte. Hintergrund des Mythos: Konkurrenz alter Götterkulte. Pelops ist ein alter in Olympia, wo er ein Heiligtum besaß, heimischer Gott, Hippodameia, die „Rossegewaltige", Unterweltsgöttin, Oinomaos, dem Ares verwandt, ursprünglich in der Argolis zu Hause. In der Wettfahrt vermischt sich das Motiv des Brautraubs mit der Mythologisierung der Wagenrennen, ursprünglich Leichenspielen zu Ehren des heroisierten Toten.

Im Giebel ethisch-heroische Vertiefung der objektiv gegebenen Sage. Zur Linken des Zeus (in Abb. 359, irrtümlich zu seiner Rechten) das stolze Paar Oinomaos und Sterope in königlich tragisch selbstbewußter Haltung, zu Füßen der Königin eine Sklavin, dann das ohne Wagenlenker abwartende, vielleicht in einem uns nicht überlieferten Sagenzug um den unglücklichen Ausgang der Wettfahrt wissende, ihr widerstrebende Viergespann, der auf dem Boden hockende in Vorahnung trauernde „Seher" und Füllfiguren. Rechts von Zeus Pelops und Hippodameia (Abb. 361), demütig mit geneigtem Antlitz gottergeben, das ungeduldige kampfbegierige und daher von zwei Pferdeknechten (Abb. 363 und 365) gehaltene Gespann, ein mutig aufwärtsblickender „Seher" und eine Eckfigur (Abb. 369). In der Mitte überragt Zeus mit dem Blitz in der Linken die Heroen, ihnen, die abgewandt von ihm stehen, unsichtbar. Keine Opferhandlung. Nur durch die Wendung seines Antlitzes nach rechts auf die Seite von Pelops und Hippodameia gibt Zeus seine Zuneigung und seinen Ratschluß zu erkennen.

Westgiebel, Abb. 360 (anderer Versuch der Rekonstruktion mit Vertauschung der Gruppen neben Apollo, wobei sich der Vorteil ergibt, daß der rechte ausgestreckte Arm des Apollo unverdeckt bleibt, von P. Wolters, Sitzungsber. München. Akad. 1908, 7. Abh., S. 1ff. Dagegen Skovgaard, Bull. Acad. Roy. de Danemark 1911, Nr. 2, S. 57ff.; Studniczka, Abhandl. d. Sächs. Akad. XXXVII, Nr. IV, 1923, S. 15f.; E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. XLI, 1926, S. 142, Anm. 5). Sage: König Dexamenos, der „Gastliche" von Elis verheiratet in einer Doppelhochzeit seine Zwillingstöchter Theronike und Theraiphone an die Söhne des Aktor, Eurytos und Ktealos. Die zur Hochzeit eingeladenen befreundeten Nachbarn, die Kentauren, werden weinberauscht von Liebesraserei ergriffen und vergreifen sich an den Bräuten, Brautjungfern, Knaben und Jünglingen. Die Aktorionen sühnen im Kampfe das verletzte Gastrecht, und Apollo, der Hüter aristokratischer Sitte, unsichtbar in der Mitte des Tumults, gebietet Reinigung des Hauses von dem erlittenen Frevel. (So Wilamowitz, Sitzungsber. d. Preuß. Akad. 1925, S. 281, Anm. 2). Daher lauter bewegte ineinander verflochtene Kampfgruppen großartiger





Abb. 373/74. Fliehende Niobide. Marmor. Rom, Museo nazionale delle Terme. Höhe 1,49 m. Nach Aufnahmen des Deutschen Archäol. Instituts Rom.

Erfindung bis auf die zuschauenden Eckfiguren, von denen drei römische Kopien, wahrscheinlich Ersatz für durch Kunstraub entfernte, sind. (Zu dieser Frage zuletzt H. Schrader, Österr. Jahresb. 25, 1929, S. 82ff. und W. H. Schuchardt, Archäol. Anz. 1930, S. 538ff.)

12 Metopen an Vor- und Hinterhalle stellen je 6 Taten des Herakles dar. Abb. 370/71. Herakles trägt auf dem untergelegten Kissen den Himmel, während Atlas auf seine Bitte hin die Äpfel vom Hesperidenbaum geholt hat und eben darreicht. Athena, die Freundin des Herakles, hält in der Rechten eine Lanze, während sie mit der Linken seine Last erleichtert. Für die ganze griechische Plastik vorauszusetzende reiche Bemalung half auch hier der Vorstellung nach.

Abb. 372 der Fang des kretischen Stiers. Der Stier sprengt, sich aufbäumend, nach vorne, Herakles hat aber ein Seil, vielleicht mit einem Ring, an seinem Maule befestigt und zerrt ihn mit der gewaltigen Ausfallsstellung zurück, während seine Rechte mit der Keule ausholt. Achsenkreuz und diagonale Gegenbewegung.

Zeit. Ein in Fragmenten (Dittenberger und Purgold, Inschriften von Olympia S. 369ff., Nr. 253, dazu P. Wolters, Philologus 38, 1929, S. 121ff.) erhaltenes, bei Pausanias V 10,4 zitiertes Gedicht einer Steininschrift bezieht sich auf eine goldene Schale, die die Lakedaimonier und ihre Bundesgenossen vom Zehnten ihrer Siegesbeute aus der Schlacht von Tanagra 457 v. Chr. dem Zeus als Mittelakroter über dem Ostgiebel weihten. Damit ist 456 v. Chr. als das Jahr gewonnen, in dem der Bau sich seinem Ende näherte, zugleich auch das ungefähre Datum der Skulpturen, die von der Vollendung des Baues selbst unabhängig waren. Denn die Giebelskulpturen sind im Atelier fertig gearbeitet, mit zahlreichen Korrekturen in die Giebel gesetzt, die Metopen aus dem versetzten rohen Block gearbeitet. (Anders Treu, Olympia III, S. 151.) Also etwa 460—450 v. Chr., vielleicht noch darüber hinaus.

Zahlreiche zusammenwirkende Meister. Der älteste am stärksten mit archaischer Tradition verbundene Teil ist der Westgiebel. (So mit Rodenwaldt, Archäol. Jahrb. XLI, 1926, S. 205 gegen E. Buschor, Athen. Mitt. LI, 1926, S. 163ff. und B. Schweitzer, Archäol. Jahrb. XLIII, 1928, S. 249). Ihm folgt mit neu auftretenden Künstlerpersönlichkeiten der Ostgiebel. Stilistisch am jüngsten sind Atlas- und Stiermetope, jene in der schon ganz klassischen Haltung ihrer Figuren, diese durch die Reife ihrer Komposition. (Anders urteilt die herrschende Meinung: E. Buschor, Hamann-Buschor, Skulpturen des Zeustempels von Olympia, Text S. 14f., F. Noack,



Abb. 375. Parthenonmetope Nord XXXII. Zwei göttliche Frauen. Noch am Parthenon befindlich. Nach dem Abguß in London. British Museum. Marmor. Höhe 1,34 m. Nach Collignon, Le Parthénon, Taf. 40.



Abb. 376. Parthenonmetope Süden XXXI. Lapithe und Kentaur. London, British Museum. Marmor. Höhe 1,34 m. Nach Collignon, Le Parthénon, Taf. 37.

Philol. Wochenschr. 1928, 428ff.) Die von Pausanias V, 10, 8 erwähnten Namen Paionios aus Mende in Thrakien für den Ostgiebel, Alkamenes für den Westggiebel als Schulhäupter können richtig überliefert sein. Nur kann dann der erste nicht mit dem Meister der Nike von Olympia (Abb. 8), der zweite nicht mit dem Phidiasschüler identisch sein. (Anders H. Schrader, Phidias 105ff.)

Stil. Mit Peloponnesischem oder Attischem, wie immer wieder behauptet (Buschor, Pfuhl, Schweitzer, Studniczka, Neugebauer) nicht der geringste Zusammenhang, sondern der größte Gegensatz dazu. Rein jonisch. (So auch Schrader, Phidias 106ff.; Noack, a. a. O. 440, Rodenwaldt a. a. O. 238 zuletzt Langlotz, Archäol. Jahrb. 49, 1934, S. 24ff.)

Literatur: Grundlegend G. Treu, Olympia III, p. 44ff.; Hamann-Buschor, Die Skulpturen des Zeustempels von Olympia; H. Schrader, Phidias 103ff.

VII. Niobidengiebel. Die glänzende, zuerst umstrittene Entdeckung A. Furtwänglers, daß zwei bis dahin unbeachtete Figuren der Glyptothek Ny Carlsberg in Kopenhagen griechische Originale, Sohn und Tochter der Niobe aus einem Tempelgiebel seien, fand 1906 triumphierende Bestätigung durch die Ausgrabung der zur gleichen Gruppe gehörenden Figur Abb. 373/74. (A. Furtwängler, Sitzungsber. d. Bayer. Akademie 1899 II, 279ff.; 1902, 445ff.; 1907, 207ff.) Während die ältere Tochter vor den Pfeilen der Artemis flieht und eben zusammenbrechend den Überfall ihres Peplos zum Schutz um den Kopf zieht, ist die jüngere Tochter, wie ein Loch im Nacken lehrt, schon vom Todespfeil der Göttin getroffen, sucht mit den Händen die Wunde und sinkt in die Kniee. Auch der Jüngling, offenbar aus dem linken Giebelende, ist im Nacken getroffen und sucht sterbend den Pfeil mit der Rechten aus der Wunde zu ziehen.

Zeit und Stil: Attisch aus dem Jonischen herausgewachsen um 440 v. Chr.

Literatur: Zuletzt P. Arndt, Text zu Brunn-Bruckmanns Denkmälern, Taf. 706—714.

VIII. DER SKULPTURENSCHMUCK DES PARTHENON. Das größte Monument der griechischen Kunst, ja in Umfang, Reichtum und gleichmäßiger Größe der Erfindung und Ausführung das größte Denkmal von Plastik in der Weltgeschichte der Kunst.

Metopen: je 32 an Süd- und Nordseite, je 14 an Ost- und Westseite, im ganzen 92. Die Metopen der Nordseite mit der Darstellung der Eroberung Trojas, die durch den aufsteigenden Helios und die niedersteigende



Abb. 377. Parthenonmetope Süden XXVII. Lapithe und Kentaur. London, British Museum. Marmor. Höhe 1,34 m. Nach Aufnahme Mansell.

Selene eingerahmt war, und der ein Göttergespräch (Abb. 375) folgte, die der Ostseite mit der Darstellung der Kämpfe der Götter gegen die Giganten und die der Westseite mit Kampfszenen von Griechen gegen Amazonen sind mit einer einzigen zufälligen Ausnahme (Abb. 375) wahrscheinlich absichtlich beim Umbau des Parthenon zu einer christlichen Kirche bis auf die Umrisse der Figuren zerstört. Erhalten, aber auch zum Teil durch die Pulverexplosion im Parthenon bei der Belagerung durch Morosini 1687 zerstört, sind nur die Metopen der Südseite mit der Schilderung der Kämpfe zwischen Lapithen und Kentauren, durch den Raub Lord Elgins 1801—1812 mit Fries und Giebeln heute größtenteils in London (Abb. 376/77). Die Metopen, zum Teil im Atelier, zum Teil wahrscheinlich am versetzten Block gearbeitet, sind der älteste Teil der Skupturen. An ihnen ist die Zusammenarbeit verschiedener Künstler aus verschiedenen Schulen und die Entwicklung von einem noch halb archaisch befangenen Übergangsstil zur Freiheit des klassischen besonders deutlich. Danach Auswahl der Beispiele in Abb. 376/77.

Grundlegend für das Verständnis der Nord- und Ostmetopen die ausgezeichnete Arbeit von C. Praschniker, Parthenonstudien. Dazu Studniczka, Neue Jahrbücher V 1929, p. 637ff.

Der Fries etwa 160 m lang. Mitte des Ganzen der Ostfries über der Hauptseite des Tempels mit der Hauptszene, der Prüfung des Peplos, den vier Arrhephoren, junge vornehme Mädchen, der Athena Parthenos gewoben hatten, durch den Archon Basileus und seine Übergabe an den vor ihm stehenden Knaben aus edlem Hause, der ihn in dem sich sammelnden Zuge zur Weihung im Parthenon übergeben wird. Links neben dem Basileus rückt die Priesterin der Athena Polias eben einem Mädchen den Stuhl zurecht, den diese auf dem Kopf trägt, und den sie, wie die Nachbarin, beide Arrhephoren, nach getaner Arbeit der Göttin weihen. Zu beiden Seiten, von der Mitte ab und den eben sich von beiden Seiten nahenden Festzügen zugewandt, die zwölf Götter. Links auf dem am reichsten durchgebildeten Thron Zeus, neben ihm Hera, stehend neben dieser Iris. Nachher mit ungeduldig hochgezogenem linken Knie Ares, mit der Fackel Demeter, schließlich nachlässig auf Hermes gelehnt Dionysos. Rechts vom Basileus Athena mit der Aegis auf dem Schoße, neben ihr im Kult verbunden Hephäst, dann etwas steif Poseidon, neben ihm groß erfaßt Apollon, neben ihm die Schwester Artemis, schließlich Aphrodite (Abb. 378). Zu den Göttern gehören auf jeder Seite je fünf schöne teils bärtige, teils jugendliche Männer, die lässig zusehend warten und sich unterhalten, wie das vornehme Leute bei öffentlichen Festen zu tun pflegen, die Heroen der zehn Geschlechter- und Landschaftsbezirke Attikas. Damit ist der Schauplatz der Handlung gegeben, der Altar der 12 Götter am Markte in der Unterstadt von Athen, wo der Festzug an den großen Panathenäen sich von zwei Seiten her ordnet, um zusammenzuströmen und auf die Burg zu ziehen zur Übergabe von Peplos und anderen Weihegaben an Athena und zum Opfer der Opfertiere auf ihrem großen Altar.

So wie im Folgenden nach der glänzenden Erklärung von A. v. Premerstein, Österr. Jahresh. XV, 1925 p. 1ff. und Athen. Mitteil. XXXVIII, 1913 p. 209ff. gegen O. Walter a. a. O. p. 145ff.

Auf der linken Seite des Ostfrieses wie auf der rechten zuerst Athlotheten, für Festzüge und Wettkämpfe besonders gewählte Beamte, wie sie auch in den weiteren Szenen auftreten, um die beiden Züge zu ordnen, ihre Ausstattung und Bewegung zu leiten. Dann eben sich ordnende Mädchenzüge ohne, nachher mit Weihegaben, Weihrauchständern, Schalen, Kannen. Nachher auf dem Südfries zuerst Knaben mit der abgekürzten Darstellung der zur Hekatombe herbeigeführten gutwilligen oder sich sträubenden Kühe, weiter die Auffahrt der Wagen zum Wagenrennen mit besonderer Hervorhebung der Apobaten, Wettläufern in Helm und Schild, die während des Rennens vom Wagen abzuspringen und einen Teil der Strecke zu laufen hatten. Schließlich langer Aufmarsch jugendlicher Kavallerie. Auf dem Nordfries ebenso zuerst die geweihten Rinder, denen hier Opferschafe folgen, dann Knaben mit Scheffeln voller Früchte, Jünglinge mit Hydrien, dann die Musikkapelle, Flötenbläser und Kitharisten. Nachher analog wie am Südfries eine Gruppe von Vornehmen und wieder Vier-



Abb. 378. Parthenon, Ostfries. Götter rechts von der Mittelszene: Athena, Hephäst, Poseidon, Apollo, Artemis. London, British Museum. Marmor. Höhe fast 1 m. Nach H. Smith, The sculptures of the Parthenon, Taf. 36.

gespanne zum Wagenrennen mit Apobaten, schließlich wieder Reiterei, deren Zug auf den Westfries umbiegt, wo sich denn in der Schilderung des sich Sammelns die Szenen von eben aufsitzenden Reitern, von störrischen Pferden, von letzter Zurüstung mehren. Alles mit genauestem Detail unter sorgfältigem Anschluß an die Sitte von Kult und Festspiel, was im Einzelnen hier nicht verfolgt werden kann (Abb. 379).

Arbeit zahlreicher einzelner Bildhauer, die aber weit mehr die einheitliche Gesinnung einer zur Schule zusammengewachsenen Generation offenbaren als die Metopen, so sehr sie sich auch in Entwurf und Ausführung der einzelnen Platten unterscheiden. Der Fries ist aus dem versetzten Block gearbeitet.

Vorzügliche Darlegung der Stilunterschiede der einzelnen Teile bei W. H. Schuchhardt, Archäol. Jahrb. 45, 1930, p. 218ff.

Die Giebelskulpturen. Der Ostgiebel, durch die Pulverexplosion heillos versprengt, und mit Ausnahme des mit seinem Gespann aus dem Meer auftauchenden Helios ganz nach London entführt, stellte nach Pausanias I 24, 5 die Geburt der Athena aus dem Haupte des Zeus dar. Wahrscheinlich stand die Göttin in voller Pracht ihrer Erscheinung, eben geboren, in der Giebelmitte vor dem links neben ihr thronenden



Abb. 379. Parthenon, Westfries. Aufzug der Reiterei. Noch am Parthenon befindlich. Marmor. Nach dem Abguß in London, British Museum. Höhe fast 1 m. Nach H. Smith, The sculptures of the Parthenon, Taf. 66.

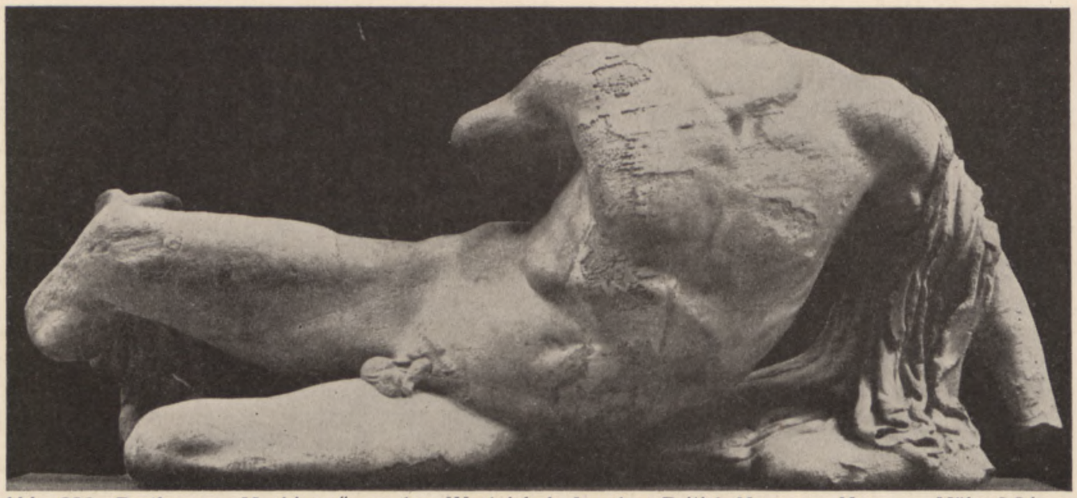


Abb. 380. Parthenon, „Kephissos“ aus dem Westgiebel. London, British Museum. Marmor. Höhe 0,84 m.
Nach Aufnahme Mansell.

Vater, von dem sich nach links Hephaist entfernte, zu beiden Seiten die zuschauenden, sie empfangenden erstaunten Götter. Von der ursprünglichen Aufstellung vor dem Raube Elgins vermittelt einen Eindruck nur die Skizze eines Holländers „Carrey“ von 1647. Erklärung im einzelnen schwierig. Die 12 Götter können nicht dargestellt sein, da es sechs Frauen, wie sie in den Gruppen der beiden Giebelhälften erhalten sind, nicht unter ihnen gibt. Einen Anhalt zur Benennung geben die rechteckigen Truhen, auf denen die beiden schwesterlich, nicht als Mutter und Tochter, verbundenen Göttinnen der linken Seite sitzen. Auf den Truhen liegen große zusammengeschlagene Tücher. Das kann nur heißen, daß ihre Inhaberinnen „Webegöttinnen“ waren, die mit der Herstellung heiliger Stoffe zu tun hatten. Also sind Herse und Pandrosos, die großen von den Arrhephoren, die den Peplos der Athena zu weben hatten (siehe oben S. 220), verehrten Göttinnen gemeint, zu denen heilige Laden, eben die, auf denen sie sitzen, gehörten. Die hinzueilende Figur, von der einen mit erhobenem linken Arm begrüßt, ist die dritte der Schwestern, Aglauros. Der herrliche neben den Schwestern gelagerte Jüngling (Abb. 382) kann dann nur der attische Heros Kephalos sein, der bald als Sohn der Herse, bald als der der Pandrosos galt. Ihnen entspricht in der anderen Giebelhälfte ein ähnlicher auf einem gemeinsamen Fels sitzender Dreiverein göttlicher Frauen, deren eine selig im Glücke ihrer Schönheit im Schoße der anderen ruht (Abb. 381), wieder Schwestern,



Abb. 381. Parthenon. Die Horen. Aus dem Ostgiebel. London, British Museum. Marmor. Höhe der ersten 1,44 m.
Nach Aufnahme Mansell.

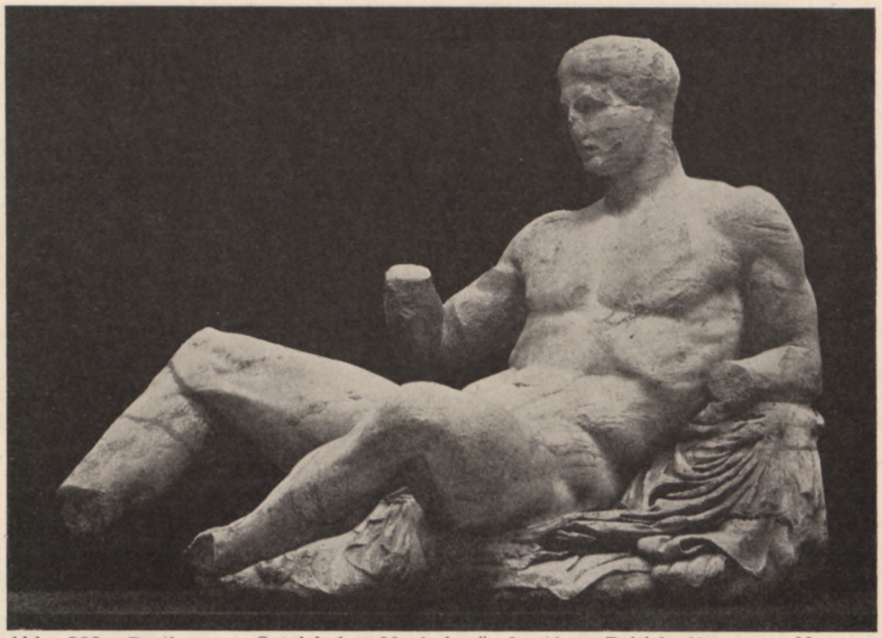


Abb. 382. Parthenon. Ostgiebel. „Kephalos.“ London, British Museum. Marmor. Höhe 1,21 m. Nach H. Smith, The sculptures of the Parthenon, Taf. 2.

Thallo, Auxo und Hegemone oder Karpo, Horen des Wachstums der Natur und des Gedeihens der Menschen, die zu den Schwurgöttern Athens gehörten. Das große Ereignis der Athenageburt, das Symbol der Erfüllung der besonderen Idee der attischen Kultur, ist ,,kosmisch“ eingefaßt durch die riesige Konzeption des in der linken Giebelecke eben aus dem Meer auftauchenden Helios, als Wagenlenker auf seinem Zweigespann und der in das Meer niedertauchenden Göttin der Nacht, die auf einem Pferde ritt, von dem nur mehr der ungeheure Kopf sichtbar (Abb. 383) ist. (Von M. Wegner, Athen. Mitteil. 57, 1932, S. 92ff., und Rhys Carpenter neu aufgefundene Fragmente und höchst unglückliche Reconstruction des Ostgebietes durch Carpenter, Hesperia 2, 1933, S. 1ff.)

Vom Westgiebel ist noch weniger erhalten. Glänzender Fund einer Giebelfigur durch Rhys Carpenter Hesperia 1, 1932, S. 1ff. Dargestellt war in ihm der Streit von Athena und Poseidon um den Besitz des attischen Landes. Zu ihren Seiten die Gespanne, mit denen sie aufgefahren waren. Als erregt teilnehmende Zuschauer wieder Heroen und Heroinnen attischer Kulte. Auf der rechten Giebelhälfte sicher zu deuten die Familie des Erechtheus, Oreithyia und ihre beiden Kinder, die Boreaden, daneben Kreusa mit ihrem Sohne Ion auf dem Schoß. Auf der Linken ein Mann, der auf einer großen zusammengeringelten Schlange sitzt, Kekrops (?). Daneben zwei Mädchen mit einem unruhigen



Abb. 383. Parthenon. Ostgiebel. Pferdekopf vom Roß der Selene. London, British Museum. Marmor. Länge 0,82 m. Nach Aufnahme Mansell.



Abb. 384. Metope im „Theseion“ in Athen. Theseus ringt mit Kerkyon. Marmor. Nach dem Abguß. Höhe 0,63 m. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 153.

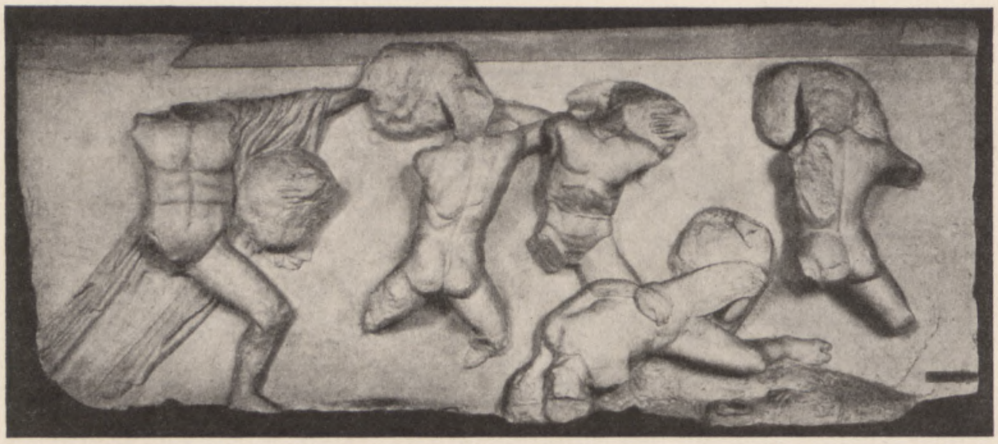


Abb. 385. „Theseion." Ostfries. Athen. Apollo wehrt Unholde ab. Marmor. Nach dem Abguß. Höhe 0,85 m. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 407.

Knaben zwischen ihnen, die Töchter des Pandion, Prokne und Philomela mit Itys (?). In der linken Ecke der sogenannte Kephissos (Abb. 380).

Literatur zur Deutung der Giebel: Grundlegend Furtwängler, Meisterwerke 223ff.; Studniczka, Neue Jahrb. 1912 I, 247ff.; P. Wolters, Springers Kunstgeschichte[12], 275f.; W. B. Lethaby, Journ. hell. Stud. L. 1930, 4ff.

Zeit und Stil der Parthenonskulpturen. Durch die berühmte von Dinsmoor, Amer. Journ. of Archaeology XVII 1913, 53 ausgezeichnet behandelte Rechnungsurkunde Inscr. Graecae I ed. min. Nr. 339—353 ist der Anfang der Arbeiten am Parthenon auf 447/6 festgelegt, 439/8 und im folgenden Jahre werden Elfenbein und Gold verkauft, womit die Nachricht übereinstimmt, daß das Goldelfenbeinbild der Athena Parthenos des Phidias (Abb. 328/29) damals vollendet war. Da die Urkunde von diesem Jahre ab jährlich bis 434/3 Auszahlungen vermerkt für das Brechen des Marmors am Pentelikon, seinen Transport in die Ateliers der Giebelbildhauer und an diese selber, wird allgemein gefolgert, daß der ganze Zyklus der Parthenonbildwerke in den Jahren 447—432 entstanden und fertig gearbeitet sei. Bedenken gegen diese Annahme bei L. Curtius, Gnomon I 1925, S. 13ff. Widerspruch gegen ihn von A. Rumpf, Archäol. Jahrb. XL 1925, S. 29ff., Studniczka, Neue Jahrb. XLI 1926, S. 401, A. Hekler, Archäol. Jahrb. XLII 1927, S. 70ff.

Ähnlich steht es mit der Frage des Anteils des Phidias an den Skulpturen. Nach Plutarch, Perikles 13,



Abb. 386. „Theseion." Athen. Ostfries. Zuschauende Götter. Marmor. Nach dem Abguß. Höhe 0,85 m. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 407.


A


B


C


D


E


F


G


H


I


K


L


M


N


O


P


Q


R


S


T


U


V


W

Griechische Gemmen. Nach A. Furtwängler, Die antiken Gemmen I.
Aus Tafel VIII, IX, X, XII, XIII, IV. Beschreibung S. 243 f.



Abb. 359. Der Ostgiebel des Zeustempels von Olympia. Rekonstruktion von Fr. Studniczka. Breite des Giebels selbst 26,40 m. Nach Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaft. phil. hist. Klasse. XXXVII. Abhandlung. IV. 1923. Taf. 2



Abb. 360. Der Westgiebel des Zeustempels von Olympia. Rekonstruktion von G. Treu. Nach Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaft. phil. hist. Klasse. XXXVII. Abhandl. IV. 1923. Taf. 3.



Abb. 363 Der Wagenlenker des Pelopsgespannes aus dem Ostgiebel von Olympia. Marmor. Olympia, Museum. Höhe 1,52 m. Nach Phot. Hamann

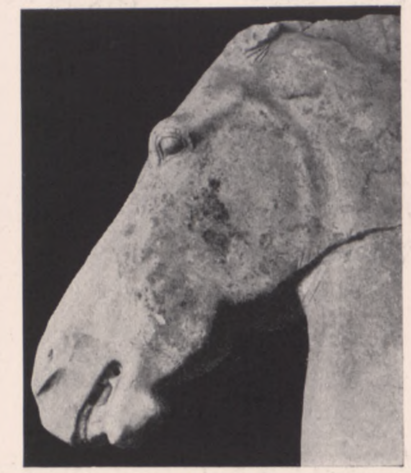


Abb. 364 Kopf von einem Pferde des Gespanns des Oinomaos. Marmor. Olympia, Mus. Höhe etwa 0,55 m. Nach Phot. Hamann



Abb. 365. Der Pferdehalter des Pelopsgespannes aus dem Ostgiebel von Olympia. Marmor. Olympia, Museum. Höhe 1,25 m. Nach Phot. Hamann

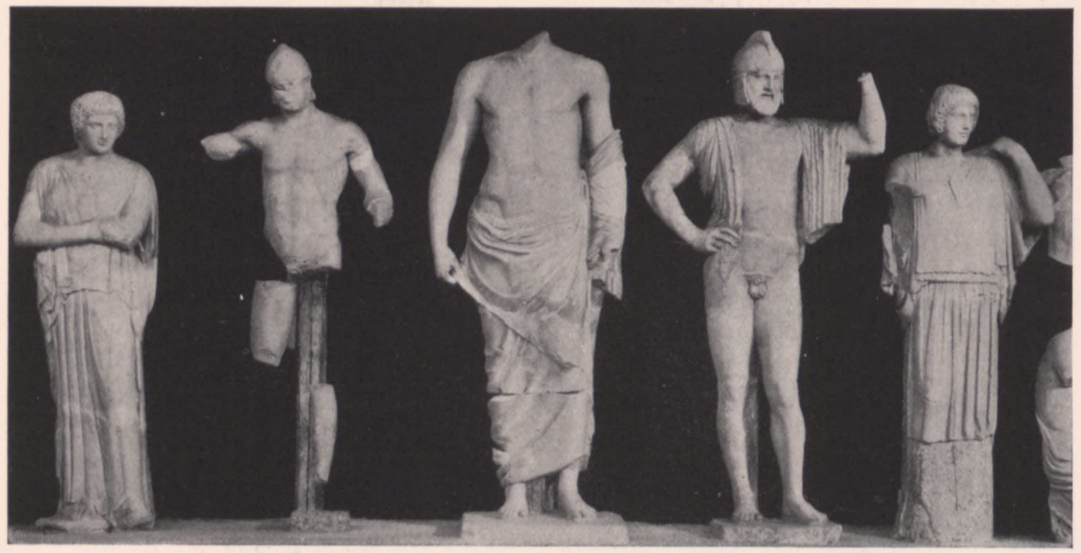


Abb. 361. Die Mittelgruppe des Ostgiebels des Zeustempels von Olympia, Marmor. Olympia, Museum. Mittelfigur (mit Kopf) Höhe etwa 3,15 m. Nach Phot. Alinari 24829



Abb. 366. Kauernder Knabe aus dem Ostgiebel von Olympia, Marmor. Olympia, Mus. Höhe 0,95 m. Nach Phot. Alinari 24834



Abb. 367. Gruppe des gebissenen Lapithen. Aus dem Westgiebel von Olympia. Marmor. Olympia, Museum. Nach Phot. Hamann



Abb. 362. Mittelgruppe des Westgiebels von Olympia, Marmor. Olympia, Museum. Ursprüngliche Höhe des Apollo etwa 3,10 m. Nach Phot. Alinari 24841

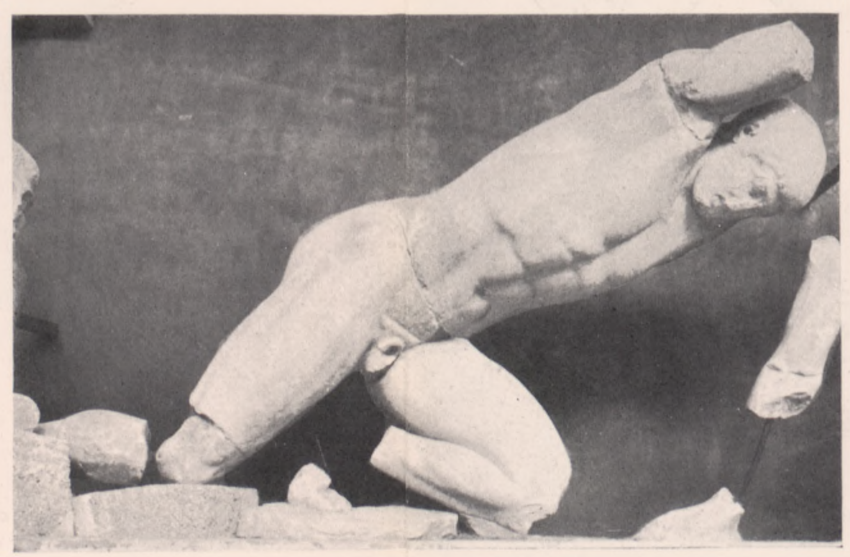


Abb. 368. Lapithe aus dem Westgiebel von Olympia. Marmor. Olympia, Museum. Höhe 1,40 m. Nach Phot. Hamann

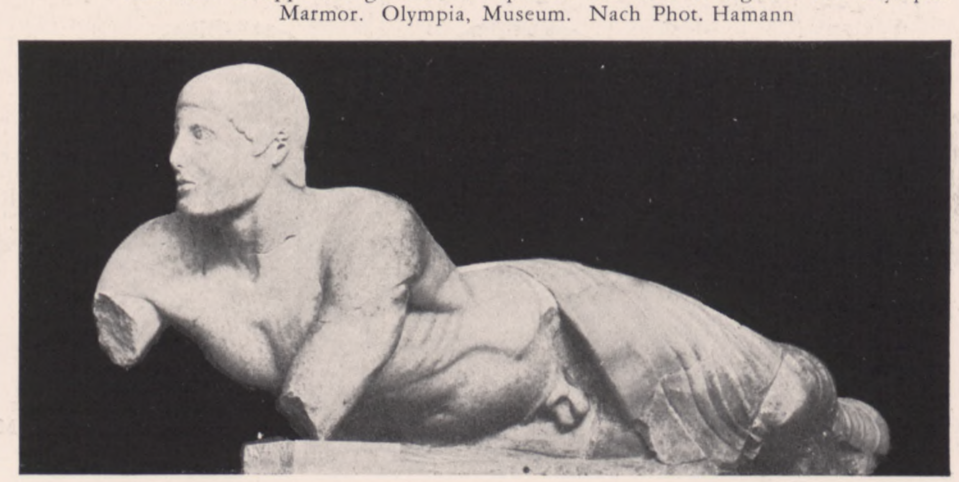


Abb. 369. Liegender aus dem Ostgiebel von Olympia, Marmor. Olympia-Museum. Länge 2,30 m. Nach Phot. Hamann

Tafel XXVI



Griechische Münzen des V. und IV. Jahrhunderts v. Chr. Beschreibung S. 244.
Nach Barclay V. Head, Guide to the coins of the ancients, London, British Museum 1881.



Abb. 387. Vom Fries des jonischen Tempelchens am Ilissos in Athen. Wien, Sammlung Este. Marmor. Länge 0,933 m. Nach Aufnahme des Museums.

wird Phidias allgemein, nicht nur als Leiter, sondern auch als entwerfender und im Einzelnen ausführender Meister der Skulpturen angesehen, so groß auch deren stilistische Verschiedenheit an Metopen, Fries und innerhalb der Giebel ist, und so beispiellos auch in der Geschichte die Entwicklung eines künstlerischen Individuums in der angenommenen Spanne von 15 Jahren vom Stil der Metopen zu dem der Giebel erscheint. Gerade die Metopen, in denen der leitende Künstler, gewiß Phidias, die besten verfügbaren Kräfte für die kolossale Arbeit an dem mit Eile betriebenen Bau zusammenrief, zeigen die halbarchaische Tradition, in der auch er selbst gestanden haben muß, also die Situation der griechischen Kunst in den vierziger Jahren des Jahrhunderts. Die stilistisch jüngsten der Metopen (Abb. 377) wachsen aus ihr heraus. Der Fries bedeutet einen neuen Abschnitt des Werks. Auch an ihm ist die Entwicklung von noch halb befangener Form, zu immer freierer und größerer aufzeigbar. Aus ihm, dem Gebirge, wachsen die Giebelfiguren, die des Westgiebels jünger als die des Ostgiebels, wieder untereinander stilistisch verschieden in Höhen auf, die die plastische Kunst nie wieder erreichte. Ob man das Gesamtwerk



Abb. 388. Vom Fries des jonischen Tempelchens am Ilissos in Athen. Berlin, Altes Museum. Marmor. Länge 0,933 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 389. Vom Nordfries des Tempelchens der Athena Nike auf der Akropolis in Athen. Schlacht zwischen Griechen und Persern. London, British Museum. Nach dem Abguß. Höhe 0,448 m. Nach C. Blümel, Der Fries des Tempelchens der Athena Nike, Taf. IV.

Phidias „als Wunder“ zuschreibt oder nach dem Maßstab anderer geschichtlicher Perioden zu deuten sucht und es durch Zusammenwirken zahlreicher einzelner selbständiger Künstler, deren Entwicklung sich über einen größeren Zeitraum erstreckt, als die in der Inschrift angegebenen 15 Jahre, unter Phidias Leitung entstanden versteht, ist eine Frage der Methode, für die es einstweilen keine objektive Entscheidung gibt.

Für Phidias „als Wunder“ Buschor, Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei III, S. 148; A. Rumpf, a. a. O. 38; Johannsen, Archäol. Anz. 1927, Sp. 50ff.; Praschniker, Parthenonstudien, S. 248f. Dagegen Puchstein, Archäol. Jahrb. V, 1890, S. 79ff.; H. Schrader, Phidias 221ff.; L. Curtius, a. a. O. 15ff., Gnomon 2, 1926, 21ff., Deutsche Literaturzeitung 1927, 411ff.

Allgemeine Literatur zu den Parthenonskulpturen. Grundlegend A. Michaelis, Der Parthenon; A. H. Smith, British Museum, The sculptures of the Parthenon; M. Collignon-Boissonas-W. A. Mansell, Le Parthénon; Kjellberg, Studien zu den attischen Reliefs des V. Jahrh. v. Chr., S. 39ff.; G. v. Lücken, Die Entwicklung der Parthenonskulpturen. F. Winter, Österr. Jahrsch. 25, 1929, S. 173ff. E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. 41, 1926, S. 166ff. Ergänzende Funde: Zu den Metopen, Studniczka, Ephemeris archaeol. 1923, S. 1ff.; Archäol. Anz. 1921, Sp. 331f.; Technau, Röm. Mitt. 46, 1931, S. 81ff. Zum Fries: É. Michon, Mon. mém. Piot 23, 1918/19, 1ff.; F. Eichler, Jahrb. d. Kunsth. Samml., Wien, XXXV, 1921, S. 255ff.; Technau, a. a. O., S. 87ff.; Akroter: C. Praschniker, Zur Geschichte des Akroters.

IX. SKULPTUREN DES „THESEION“. Am sogenannten Theseion in Athen (Abb. 6), einem Tempel unbekannten Inhabers, vielleicht des Hephaist (Judeich, Topographie von Athen², 365ff.) und aufgelockerten „kanonischen“ Stils aus der Zeit des Parthenon (H. Koch, Archäol. Anz. 1928, Sp. 706ff.) sind je acht Metopen mit Taten des Theseus und des Herakles fragmentarisch erhalten. Abb. 384, Theseus ringt mit Kerkyon, indem er ihn umklammert in die Luft hält und preßt, während dieser mit der Rechten am Nacken des Gegners, mit der Linken an seinem Beine wieder Halt zu gewinnen sucht. Verschiedene Meister. Gleichzeitig mit den älteren Parthenonmetopen.

Der Ostfries (Abb. 385/86) unerklärten Inhalts. Ein Gott schiebt mit magischer Kraft kolossale Felsblöcke vor sich her, die Riesen gegen ihn bewegen, wegeilende Krieger, zuschauende Götter. Zur Erläuterung C. Robert, 23. Hall. Winckelmannsprogr. 1899, S. 26ff.; E. Buschor, Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei III, S. 301. Westfries. Kämpfe von Kentauren und Lapithen.

Die Friesplatten, unter sich stilistisch verschieden, sind wesentlich jünger als die Metopen. Die von L. Curtius, Deutsche Literaturzeit. 1927, Sp. 411ff. zu E. Kjellberg, Studien zu den attischen Reliefs des V. Jahrhunderts v. Chr., 78ff., behaupteten engsten Zusammenhänge mit den Parthenonskulpturen leugnet H. Koch a. a. O., Sp. 720.

Literatur: B. Sauer, Das sogenannte Theseion.

X. FRIES VOM TEMPEL AM ILISSOS. Durch den Scharfblick von F. Studniczka (Archäol. Jahrb. XXXI 1916, S. 169, Ant. Denkmäler III, S. 36ff.) und H. Möbius (Athen. Mitt. LIII 1928, S. 1ff.) ist die Zusammengehörigkeit von Fragmenten in Wien, Berlin (C. Blümel, Katalog der Griech. Skulpturen, S. 14ff.) und Athen zu dem Fries eines kleinen jonischen Tempels am Ilissos in Athen erkannt, der erst im 18. Jahrh. zerstört wurde und dessen Inhaber noch zu finden ist. Vielleicht Triptolemos (so G. Rodenwaldt, Deutsche Literaturzeit. 1931, Sp. 413). Die Verbindung des Frieses mit den Niobidenreliefs, die dem Thron des Zeuskolosses



Abb. 390. Kore von der Osthalle des Erechtheions in Athen. London, British Museum. Marmor. Höhe 2,23 m. Nach Aufnahme Mansell.

des Phidias in Olympia (siehe unten S. 263) zugeschrieben werden, durch H. Schrader, Archäol. Jahrb. 48, 1932, S. 151ff. scheint uns aus stilistischen Gründen unmöglich.

Daraus Abb. 387/88, Griechische Heroen rauben Mädchen. Arbeiten verschiedener Meister, von denen der der Platte Abb. 388 der ältere ist. Nach 440 v. Chr.



Abb. 391. Torso eines Griechen aus einer Amazonenmetope des Heraeons von Argos. Marmor. Athen, Nationalmuseum. Höhe 0,55 m. Nach Ch. Waldstein, The Argive Heraeum, Taf. XXXIV.

XI. DAS TEMPELCHEN DER ATHENA NIKE auf der Akropolis von Athen (Abb. 182, Taf. XV), errichtet wahrscheinlich unmittelbar nach dem Frieden des Nikias 421 v. Chr. Der um die ganze Cella umlaufende, aus dem versetzten Block gehauene Fries gehört als unteilbares Ganzes, wenn auch als Arbeit verschiedener Künstler den Jahren nach 420 v. Chr. (gegen Blümel, Der Fries des Tempels der Athena Nike) an. Auf dem Ostfries in der Mitte Götterversammlung, links vielleicht die Darstellung von Personifikationen von Schiffen mit Beziehung auf eine Seeschlacht. Auf dem Westfries Kämpfe von Griechen gegen Griechen, auf dem Südfries Kämpfe zwischen Griechen und Persern (Abb. 389), an dem nur teilweise erhaltenen Nordfries wieder Kämpfe von Griechen gegen Griechen.

Auf der später, wahrscheinlich nach einem Seesieg des Alkibiades (so auch E. Buschor, Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei III, S. 148) nach 408/7 aufgeführten Nikebalustrade ein Fries von Niken, die Trophaien errichten, Stiere zum Opfer herbeiführen usw. (Abb. 337/38, S. 204/5). Zu ihr mit eingehender Analyse der verschiedenen unterscheidbaren Hände zuletzt Rhys Carpenter, The sculpture of the Nike Temple Parapet und W. B. Dinsmoor, Amer. Journ. of Archaeology XXXIV, 1930, S. 281ff.

XII. DIE SKULPTUREN VOM ERECHTHEION (Abb. 80, S. 78; Abb. 171—179, Taf. XIV/V). Der Bau etwa um 420 v. Chr. begonnen, erst gegen 406 vollendet (W. Judeich, Topographie von Athen², 272). Daher die Koren der Osthalle (Abb. 80, 390) um 420. Der Fries (Antike Denkmäler II, Taf. 32—34, J. M. Paton, The Erechtheum, Taf. XLff.) bestand aus Figuren, die nicht aus dem Block gearbeitet, sondern hinten flach, einzeln mit Stiften auf die Friesplatten aus dunklem eleusinischem Marmor aufgesetzt waren. Erklärung der sehr fragmentierten Reste noch nicht gefunden. (Frickenhaus, Tiryns I, 103, zu Anm. 1, Erechthonios als Erfinder des Viergespanns.) Bildhauerrechnungen aus den Jahren 409—406 v. Chr. Inscr. Gr. edit. minor. Nr. 372—374. In diese Jahre gehört der Fries.

XIII. SKULPTUREN VOM HERAEON VON ARGOS. Von den Skulpturen des nach dem Brande von 432 neuerrichteten Heraeons sind nur Bruchstücke, doch diese ersten Ranges, wiedergefunden (Ch. Waldstein, The Argive Heraeum I, S. 139ff.; vortreffliche Behandlung von E. Eichler, Jahrb. d. österr. Inst. XIX/XX, 1929, S. 15ff. Die Akroterien, Praschniker, Zur Geschichte des Akroters, S. 14ff.). Im Ostgiebel vielleicht Zeusgeburt, im Westgiebel Einnahme Trojas, in den Metopen der Ostseite Giganten-, der Westseite Amazonenkämpfe.

Daraus Abb. 391 Torso von einer Westmetope, in der Abb. 391 falsch aufgestellt. Der Grieche fällt mit



Abb. 392. Kampf von Griechen und Amazonen. Aus dem Fries des Apollotempels von Phigalia. Marmor. London, British Museum. Höhe 0,6 m. Nach Aufnahme Mansell.

dem rechten Beine aus, stellt das linke zurück, holt mit dem linken Arme gegen eine Amazone aus, die sich mit der linken Hand gegen seine Brust stemmt.

Nächste Beziehung zu den Erechtheionfriesen, aber jünger. Daher attisch gegen 400 v. Chr. (So gegen E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. XLI, 1926, 163ff. und W. H. Schuchhardt, Athen. Mitt. LII, 1927, 147ff.) Siehe auch M. Schede, Traufleistenornament, S. 26.

XIV. DIE SKULPTUREN DES APOLLOTEMPELS VON PHIGALIA. An dem Iktinos zugeschriebenen Bau (zu ihm H. Weickert, Thieme-Becker, Künstlerlexikon, XVIII, S. 564) nur in ein paar Fragmenten erhaltene Metopen wie am Theseion und am Heraeon von Argos nur an der Vorder- und Rückseite.

Um den Innenhof des Tempels umlaufender Fries mit der Darstellung von Kämpfen zwischen Kentauren und Lapithen. Kämpfe zwischen Griechen und Amazonen. Daraus Abb. 392 mit einem Griechen unter einer berittenen Amazone, dem mit der Keule losfahrenden Herakles und der toten Amazone über dem verendenden Roß, und Abb. 393, Grieche, der eine Amazone an den Haaren zu sich reißt und Amazone in Abwehr ausfallend mit hier neu auftretenden Spannfalten zwischen den Oberschenkeln. Werke verschiedener zusammenwirkender Meister. Selbständige Weiterbildung des Stils der Erechtheionfriese und der Metopen des Heraeons von Argos, also attische



Abb. 393. Kampf von Griechen und Amazonen. Aus dem Fries des Apollotempels von Phigalia. Marmor. London, British Museum. Höhe 0,6 m. Nach Aufnahme Mansell.



Abb. 394. „Nereide“ vom Nereidenmonument in Xanthos. London, British Museum. Marmor. Höhe 1,66 m.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Tafel 213.

Schule, wohl schon aus dem ersten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts v. Chr. So gegen J. Sieveking, Münchener Jahrb. f. bild. Kunst, XII, 1921/22, S. 127, P. Wolters, Springer, Kunst des Altertums[2], S. 306f. und E. Pfuhl, Archäol. Jahrb., XLI, 1926, S. 164, die eine eigene peloponnesische, wenn auch jonisch beeinflußte Tradition von Olympia her darin erkennen.

XV. DAS NEREIDENMONUMENT VON XANTHOS. Grabbau eines heroisierten Toten lykischer Tradition von reichster jonisch-architektonischer Durchbildung. Modell Abb. 168, Taf. XIII, dazu F. Krischen, Athen. Mitt., XLVIII, 1920, S. 69ff. mit dem Unterschied anderer Anordnung der Sockelfriese, des größeren über dem kleineren. Hoher Sockel. Darauf umlaufend kleiner Fries mit Kriegsszenen. Im großen Fries Kämpfe von Griechen gegen Griechen. Daraus Abb. 395/96 mit dreifacher Abstufung der Reliefschichten zum Vergleich mit der verwandten Schilderung des Phigaliafrieses Abb. 392 und Abb. 393. Über dem Sockelprofil die Cella mit jonischer Peristase. Die Ringhalle außen wieder mit einem Fries, wieder Kampfszenen, Bären- und Eberjagd usw. Weiter ein vierter Fries an den Langseiten der Cella, Männergelage und Opfer. Schließlich in den Giebeln vorne thronende Heroen, hinten wieder Kampfszenen. Zuletzt zwischen den Säulen der Ringhalle aufgestellt Mädchen, die über Wassertiere, Fische oder Wasservögel dahineilen, also Winde oder Nereiden. Daraus Abb. 394. Auf dem Dache bewegte Akroterfiguren.

Zahlreiche Meister verschiedenen Stils. Eingehende Analyse der Friese von W. H. Schuchhardt, Athen. Mitt. LII, 1927, 94ff. Führender Meister jener der Platte Abb. 395. Daneben auch schwächere und zurückgebliebene Kräfte. Reichste Entfaltung des jonischen Stils in unaufhörlichem Vordringen zu neuen plastischen und malerischen Lösungen, aber von schwächerer Empfindung für das tektonisch Konstruktive. Aus ihm wächst die Parthenonkunst heraus, nicht umgekehrt. Etwa gleichzeitig mit dem Parthenonfries. Siehe die vorzüglichen Ausführungen von E. Pfuhl, Archäol. Jahrb., XLI, 1926, S. 155ff. Anders urteilen B. Schröder, Archäol. Jahrb., XXIX, 1914, S. 123, E. Kjellberg, Studien zu den attischen Reliefs, S. 97ff., K. A. Neugebauer, Archäol. Anz., 1928, Sp. 204, Anm. 7.

XVI. DIE RELIEFS VOM HEROON VON GIÖLBASCHI-TRYSA. Das zuerst von dem heldenhaften J. A. Schönborn 1841 entdeckte Heroon von Gjölbaschi-Trysa, dessen Reliefs 1882 von einer österreichischen Expedition nach Wien gebracht wurden, ist ein annähernd achteckiger, von einer Quadermauer umschlossener heiliger Bezirk, in dem das Grab des dort bestatteten lykischen Fürsten stand. Die Eingangswand war außen und die ganzen Hofwände waren innen in zwei umlaufenden, aus den versetzten Kalksteinblöcken herausgehauenen Streifen mit Reliefs von einer Gesamtlänge von etwa 108 m verziert, die berühmte griechische epische Stoffe darstellten, Bellerophon und die Chimaera, die Kalydonische Jagd, die Eroberung einer Stadt, Amazonenkämpfe, die Heimkehr des Odysseus, den Raub der Töchter des Leukipp, Theseustaten usw. Daraus Abb. 397: Über den Zinnen der Stadt thront in der Mitte ein ehrwürdiger König, unter seinem Thron ein Panther, rechts im Hintergrunde die Königin, über die eine Hofdame den Sonnenschirm hält. Links betet ein bewaffneter Held mit erhobenem Schild und erhobener Rechten, während neben ihm ein Widder zum Opfer geschlachtet wird. Von König und Königin laufen Krieger weg in die Schlacht. Ihre Sache aber ist schon verloren. Denn in die offene Mauerpforte unterhalb des Königs dringen schleichend Feinde ein, während neben dem Eckturm,



Abb. 395. Vom Fries des Nereidenmonuments von Xanthos. London, British Museum. Marmor. Höhe 0,96 m. Nach Aufnahme Mansell.

der wie die Mauer zurückspringt, unterhalb der Königin andere, unter dem Dach ihrer Schilde sich der Mauer nähern. Über ihnen auf den Mauerzinnen die Verteidiger. Abb. 398. Oben: Vorspiel zum Freiermord des Odysseus, Penelope in hoher Gestalt vor einem großen Stuhl, über den ihr Gewebe gebreitet liegt, scheidet ihre Mägde, die Eurykleia ihr vorstellt. Die eine kreuzt orientalisch die Arme über der Brust als Zeichen der Ergebenheit, die mittlere tritt sinnend unentschieden weg, die dritte rennt aufbegehrend hinaus. Odysseus aber mit der Fackel in der Linken, dem Schwert in der Rechten eilt an sein Werk. Unten Teil der Kalydonischen Jagd.

Reichste flüssige Erfindung unter Einfluß der gleichzeitigen großen jonischen Malerei, ähnlich wie am Nereidenmonument. Jüngere Richtung der gleichen Schule aus dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts.

Grundlegend O. Benndorf und G. Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, Jahrb. d. allerh. Kaiserhauses, IX, 1889, 1ff. Zuletzt G. Körte, Archäol. Jahrb., XXXI, 1916, 257ff.



Abb. 396. Vom Fries des Nereidenmonuments von Xanthos. London, British Museum. Marmor. Höhe 0,96 m. Nach Aufnahme Mansell.

XVII. JONISCHE SARKOPHAGE AUS DEN 1887 ENTDECKTEN KÖNIGSGRÄBERN VON SIDON.

Abb. 399. Längsseite des sogenannten Satrapensarkophags. Der Satrap, kenntlich an der persischen Mütze, mit Gefolge auf der Jagd. Links verendendes Reh, Mitte Löwin, rechts durchgehendes Pferd mit geschleiftem Reiter. Ausgleicher Tradition wie die vorhergehenden Werke, aber mit stärkerem klassisch-attischem Einschlag. Um 410 v. Chr.

Literatur: G. Mendel, Musées impér. Ottomans, Catal. des sculptures I, S. 33ff. und 158ff.



Abb. 397. Aus den Reliefs des Heroons von Gjölbaschi-Trysa. Einnahme einer Stadt. Kalkstein. Wien, Kunsthistorisches Museum. Höhe 1,20 m. Nach Aufnahme Wilha.

XVIII. DAS GRABRELIEF. Die attische Tradition des Grabreliefs, die wir in den archaischen Beispielen, Abb. 276—279, S. 152, kennen gelernt haben, scheint plötzlich mit den Perserkriegen abzureißen. Möglich, daß ein Luxusverbot, als dessen Urheber man Kleisthenes vermutet, Ursache ist, möglich auch, daß nur einstweilen die Funde versagen. Von der jonischen Grabplastik, wie sie besonders auf den Inseln weiterblühte, gibt zuerst die Stele Borgia im Museum von Neapel ein Beispiel (Abb. 400). Verschränkt stehender Mann, der sich nach gymnastischer Übung auf seinen Wanderstab unter der linken Achsel stützt, in der linken Hand die Strigilis hält, die er mit der Rechten reinigt. Am linken Handgelenk hängt das Fläschchen mit Öl, sein Hund sieht zu ihm auf. Um 475 v. Chr.



Abb. 398. Aus den Reliefs des Heroons von Gjölbaschi-Trysa. Penelope und die Mägde. Jagdszene. Wien, Kunsthistorisches Museum. Kalkstein. Höhe 1,21 m. Nach Aufnahme Wilha.



Abb. 399. Längsseite des sogenannten Satrapensarkophags aus der Nekropole von Sidon. Der Satrap auf der Jagd. Konstantinopel, Ottoman. Museum. Länge 3,36 m. Nach O. Hamdy Bey et Théodore Reinach, Une necropole royale à Sidon, Taf. XXII.



Abb. 400. Die Stele Borgia, Neapel, Museo Nazionale. Marmor. Höhe 2,40 m. Nach Aufnahme Alinari 11182.



Abb. 401. Grabrelief. Das Mädchen mit den Tauben. Marmor. New York, Metropolitan Museum. Höhe 80 cm. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 402. Grabrelief aus Thespiae, Kalkstein. Athen, Nationalmuseum. Höhe 1,75 m. Nach Aufnahme Alinari 24397.



Abb. 403. Grabrelief mit einer Reiterschlacht. Marmor. Rom, Villa Albani. Höhe 1,80 m. Nach Aufnahme Alinari 27708.

Abb. 401. Kleines Mädchen mit zwei Tauben, New York, Metropolitan Museum. Zum Vergleich mit der Mädchenstele im Konservatorenpalast in Rom (Abb. 319, S. 186). Um 440 v. Chr. Wohl aus Paros. G. Richter, Bull. Metrop. Mus. 1927, 101 ff.

Auf die Kunst Böotiens wirkt zuerst die jonische Kunst, nachher von der Mitte des Jahrhunderts ab auch die Athens und des Peloponnes. Beispiel aus einer herrlichen Reihe, Abb. 402, Grabstele aus Thespiae im Nationalmuseum in Athen. Nackter Knabe, der seinen Hund mit der Strigilis in seiner linken Hand neckt. Der geschwungene Rhythmus der Figur setzt die Entfaltung der Motive Polyklets voraus. Um 420 v. Chr. Zur Gattung der böotischen Reliefs G. Rodenwaldt, Archäol. Jahrb. 28, 1913, 309ff.

Beeinflußt durch die jonische Entwicklung setzt das Grabrelief um die Mitte des fünften Jahrhunderts auch in Attika wieder ein, um in Hunderten erhaltener Stücke, an die sich immer wieder neue Funde fügen, eine beinahe geschlossene Reihe stilistischer Entfaltung bis zum Jahr 317 v. Chr., dem Luxusverbot des Demetrios, zu bilden. Einzelne Meisterwerke erheben sich über die Masse der Handwerksarbeiten. Aus den Werken des V. Jahrhunderts greifen wir die beiden vollendetsten Lösungen heraus. Taf. XXX. Stele der Hegeso, Athen, Nationalmuseum. Hegeso, nach der Inschrift auf dem Giebel die Tochter des Proxenos, sitzt auf einem Stuhl, dessen in Beinen und Lehne geschwungene Form auch erst dem Ende des V. Jahrhunderts v. Chr. angehört, und nimmt aus dem Kästchen, das ihr die Dienerin reicht, eine ehedem farbig dargestellte Schmuckkette. 410—400 v. Chr.

Abb. 403. Reiterrelief, Rom, Villa Albani. Szene aus einer Reiterschlacht. Der eben abgesprungene Jüngling in kurzem, gegürtetem Chiton mit wehendem Mantel versetzt mit seinem Schwert in der erhobenen Rechten dem am Boden liegenden Gegner, der zu vergeblicher Abwehr den in den Mantel gewickelten linken Arm erhebt, den Todeshieb. Am Rande links Andeutung der Felsenlandschaft. Das Motiv schon am Westfries des Theseion. Um 420, offenbar von einem Staatsdenkmal. Zur Gattung H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs.

XIX. DAS WEIHRELIEF. Die Gattung haben wir schon im Archaischen in Abb. 210 auf Taf. XIX, im Übergangsstil in Abb. 341, S. 210, kennengelernt. Im Unterschied zu dem Grabrelief, das aus dem „Mal“ auf dem Grabhügel entspringt und seine ursprüngliche Form als schmaler Pfeiler lange behält, ist das Weihrelief eine mehr oder weniger breite Platte, die das Bild der Gottheit zu tragen hat, der sie geweiht ist. Diese kann als einzelne auftreten wie in Abb. 404, oder als göttlicher Verein wie in Abb. 405/6, als reine „Daseinsfigur“ wie in Abb. 406 oder in einem Tun begriffen, das ein Ereignis ihres Mythos wie in Abb. 408, oder ihre unmittelbare göttliche Wirksamkeit wie in Abb. 409 schildert. In zahlreichen Fällen ist nur die Gottheit oder eine Mehrzahl von Göttern oder Göttinnen dargestellt, Inhaber des Heiligtums, in dem das Relief geweiht und aufgestellt war, so in Abb. 405/6. In anderen erscheint wie auf Bildern des Mittelalters und der Renaissance der anbetende weihende Stifter allein oder mit seiner Familie, immer in kleinerem Maßstabe als die Götter, so in Abb. 409. Genau wie im Altgriechischen lebt das Votivbild, wenn auch nicht mehr als Kunstwerk und inhaltlich typisiert, als Anrufung der Gottheit in einem „Anliegen“ oder als Ausdruck des Dankes für Gebetserhörung in zahlreichen Kulten der katholischen Kirche weiter. Zur Vollständigkeit des Votivs gehört die inschriftliche



Abb. 404. Weihrelief an Athena. Marmor. Athen, Akropolismuseum. Höhe 0,54 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts Athen.



Abb. 407. Das Orpheusrelief. Marmor. Neapel, Museo Nazionale. Höhe 1,18 m. Nach Aufnahme Alinari 11171.

Nennung von Gottheit und Stifter, für die in manchen Fällen schon die archaischen Dichter wunderbar knappe empfindungsreiche Verse gefunden haben. Aber es genügt auch eine Inschrift in Prosa. Beischriften nennen in vielen Fällen nur die Gottheiten wie in Abb. 408 oder fehlen überhaupt oder sind uns nicht erhalten wie in Abb. 405/6. Wie die ganze griechische Plastik waren auch diese Reliefs ursprünglich bemalt. Grund blau, Augen, Lippen, Haare, Musterung des Gewandes in Blau, Gelb, Rot, Grün, Schwarz usw. Rodenwaldt, Archäol. Jahrb. 36, 1921, 4ff. G. Richter, The sculpture and sculptors of the Greeks², 148ff. Die Weihreliefs waren in die Wand des Heiligtums eingelassen oder standen frei auf besonderen Trägern. Wie in allem Griechischen, waltet auch hier ein innerlich strenges, äußerlich formal aber frei interpretiertes Gesetz, das sich nirgends anmutiger offenbart als in dieser Klasse.

Abb. 404. Weihrelief an Athena, Athen, Akropolismuseum. Athena stützt sich, den linken Fuß zurückgestellt, die rechte Hand an die Hüfte gelegt, auf ihre Lanze und blickt vor sich hin. Die Stele vor ihr vielleicht die Grenzstele ihres Heiligtums. Um 460. Wahrscheinlich Werk des großen Myron. Dickins, Catal. of the Acropolis Museum 1, 258 Nr. 695.

Abb. 405. Das große eleusinische Relief. Athen, Nationalmuseum. Schon im Altertum berühmtes, in römischen Kopien verbreitetes Werk. Rechts und links die beiden großen Göttinnen der Mysterien von Eleusis, links, im dorischen Peplos mit dem Szepter Demeter, die Triptolemos die Ähren zur Verbreitung des Getreidebaues über die Welt übergibt, rechts Kora, die Tochter, in jonischem Chiton und Mantel, die eine Fackel an die linke Schulter lehnt und mit der Rechten wahrscheinlich Triptolemos bekränzt. Rein attisch, um 440 v. Chr.

Abb. 406. Weihrelief an vier Götter, Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. In der Mitte, ganz von vorne gesehen, mit der linken Hand das Gewand lüftend, das ihr Haupt bedeckt, wahrscheinlich Demeter, der



Abb. 405. Das große eleusinische Relief. Marmor. Athen, Nationalmuseum 126. Höhe 2,40 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts Athen N. M. 312.



Abb. 406. Weihrelief an vier Götter. Marmor. Kopenhagen. Ny Carlsberg Glyptothek. Höhe 0,72 m. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulpturen, Taf. 679.

die neben ihr stehende Tochter Kora als Zeichen ihrer Zugehörigkeit die Hand auf die Schulter legt. (Zum Motiv H. Speier, Röm. Mitteil. 47, 1932, 1ff.). Links neben dieser ein Jüngling, der mit seiner linken Hand den Mantel über der Schulter hält, mit dem rechten Arm nach seinem Haupte greift. Offenbar in Nachwirkung des Diadumenos des Polyklet (Abb. 442/3, S. 257) entworfen. Rechts ein bärtiger Gott mit nacktem Oberkörper, der sich auf einen ursprünglich gemalten Stock unter seiner linken Achsel aufstützte. Diese beiden Götter sind wahrscheinlich Heroen attischer Phylen. Um 420 v. Chr.

Abb. 407. Aus einer besonderen Gattung des Weihreliefs, den sogenannten Dreifigurenreliefs, in denen Erzählungen des Mythus in ausdrucksvoller Gruppierung dreier Gestalten dargestellt werden, Weihgeschenken für Siege im Wettkampf dramatischer oder rein musikalischer Aufführungen des dargestellten Sagenbereichs, das berühmteste Stück, das Orpheusrelief. Nicht wie alle übrigen Beispiele dieses Kapitels griechisches Original, sondern römische Kopie. Neapel, Museo Nazionale. In der Mitte Eurydike, beiden Begleitern gehörig, Orpheus, der durch Lied und Leierspiel die Unterirdischen erweicht und die Gewährung der Rückkehr der geliebten Gattin unter der Bedingung erhalten hatte, daß er sie nicht erblicke, ehe sie beide auf dem Rückweg die Oberwelt erreicht hätten, wendet sich, vorausgeschritten, von Sehnsucht gepackt, eben um, zieht der als Geist Verschleierten das Gewand vom Gesicht und vereinigt sich mit ihr in beiderseitigem Versinken der Augen. Im gleichen Moment ergreift Hermes, der Seelengeleiter, Eurydike am rechten Handgelenk, um sie wieder ins Schattenreich, jetzt für immer, zurückzuführen. Die Inschriften sind römische Zutat. Das Original um 420 v. Chr. Dazu H. Speier a. O. 30ff. L. Curtius, Antike 8, 1932, 308ff.

Abb. 408. Die eine Seite eines doppelseitigen Weihreliefs, Athen, Nationalmuseum. Bekrönung durch tempelartigen Giebel mit ursprünglich durch Palmetten bemalten Akroterien, der die neue Tiefe des Reliefs angibt. Galoppierendes Viergespann von Hermes, der in der Rechten seinen Heroldstab, das Kerykeion, trug, geleitet. Sein Name auf dem Giebelbalken über ihm. Auf dem Gespann als Wagenlenker der Heros Echelos, ein attischer Landschaftsgott, der wahrscheinlich als Stifter des neben seinem Heiligtum gelegenen attischen Hippo-



Abb. 408. Votivrelief an Echelos und Basile. Marmor. Athen, Nationalmuseum 1783. Höhe 0,76 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts Athen N. M. 396.

droms galt. Er umfaßt mit dem linken Arm die ebenso durch die Inschrift gesicherte Basile, die sich während der rasenden Fahrt mit der Rechten am Rand des Wagenstuhls festhält und mit der Linken ihren Mantel rafft. Zum Unterweltsheros gehört, wie auf dem Relief von Thasos (Abb. 361), eine Göttin, die Königin der Unterwelt und der in diesem Falle nicht überlieferte Mythos vom Frauenraub. Die in ihrer Zeit offenbar berühmte Komposition ist wiederholt auf dem Relief aus Rhodos in Berlin, C. Blümel, Katalog der griech. Skulpturen des V. und IV. Jahrhunderts v. Chr. K. 79. Um 405 v. Chr.

Abb. 409. Krankenheilung durch Asklepios. Piraeus Museum. Auf einem steinernen, mit einem Fell bedeckten Lager liegt schlafend eine Frau. Der in Athen 420 v. Chr. eingeführte Gott ist eben herangetreten und heilt offenbar durch Massage die Leidende. Hinter ihm seine Tochter Hygieia. Links anbetend die Familie des Stifters. Um 405 v. Chr.



Abb. 409. Krankenheilung durch Asklepios. Marmor. Piraeus, Museum.
Nach Aufnahme Wagner, Pir. 29.



Abb. 410. Urkundenrelief für den Bau einer Brücke. Marmor. Eleusis, Museum. Breite 0,57 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts Athen, Eleus. 303.

XX. DAS URKUNDENRELIEF. Wie alles Griechische verlangt auch die Staatsurkunde ihre religiöse Weihe in künstlerischer Form. Bei der Seltenheit sicherer Nachrichten zur genauen Datierung griechischer Originale oder der nach ihnen gearbeiteten römischen Kopien sind die Steinurkunden für uns von unschätzbarem Wert, die für die öffentliche Bekanntmachung den Text der im Staatsarchiv deponierten attischen Staatsverträge auf Marmorstelen wiederholen, weil sie durch Nennung des Jahresbeamten datiert sind. Über dem Text das Relief.

Die beiden wichtigsten Beispiele für die Kunstgeschichte des letzten Viertels des V. Jahrhunderts:

Abb. 410. Relief über einer Urkunde über den Bau einer Brücke bei Eleusis aus dem Jahre 421/20. Eleusis, Museum. Links zuerst Demeter, nachher ihre Tochter Kora mit Fackeln (wie in Abb. 405), die beiden großen Gottheiten von Eleusis. Als deren dritte steht etwas kleiner Triptolemos, dem Athena die Hand reicht, während sie mit dem linken Arm die Lanze aufstützt.

Abb. 411. Staatsvertrag zwischen Athen und Samos, Athen, Akropolismuseum. Von 403/2 v. Chr. Die Hera von Samos und Athena reichen sich die Hand. Das Relief ist von dorischen Anten und Gebälk eingefaßt.

Zur Gattung: R. Binnebössel, Studien zu den att. Urkundenreliefs des V. und IV. Jahrhunderts. Diss. Leipzig 1932.

XXI. GROSSE MALEREI UND BEMALTE GEFÄSSE. Die attische Vasenmalerei, echtester Abglanz der großen Malerei der Wandfresken und Tafelbilder, von der uns gar nichts erhalten ist, setzt sich in lückenloser Entwicklung aus dem archaischen Stil in den klassischen fort, ja sie erreicht in den entscheidenden Jahrzehnten von 470—430 ihre höchste Vollendung. Von dem unausschöpfbaren Reichtum an neuer künstlerischer Erfindung, der sich in den griechischen Vasen dieser Zeit, Originalen von derselben Unmittelbarkeit wie die der großen Plastik, ausspricht, kann die uns hier mögliche Auswahl von nur ein paar Proben keinen auch nur annähernden Begriff geben.

Abb. 412. Weißgrundige, polychrome Schale, London, British Museum D 2. Aphrodite von einem Schwan durch die Lüfte getragen. In der rechten Hand hält sie einen Blumenstengel. Haar braun, Mantel braun, Maeandersaum des Chitons gelbweiß. Über dem linken Flügel des Schwans die Inschrift „(Bild) der Aphrodite“. Neben dem linken Bein des Schwans die Inschrift „Glaukon ist schön“. Pistoxenosmaler. Zwischen 470 und 460 v. Chr.

Abb. 413. Bild der einen Seite des Stamnos, München, Museum für antike Kleinkunst 2413. Die aus der Erde auftauchende Ge, die Erdmutter, reicht der jungfräulichen Athena den eben aus der Erde geborenen



Abb. 411. Urkundenrelief, Staatsvertrag zwischen Athen und Samos. Marmor. Athen, Akropolismuseum 1333. Breite 0,56 m.
Nach Aufnahme Schuchhardt.

Erichthonios, den diese mit ihrer Aegis empfängt, um ihn einzuhüllen. Daneben zusehend Hephaistos, der Vater des Kleinen. Auf den Palmettenranken, die von den Henkeln ausgehen, Eroten, von denen der eine Blume und Lyra hält.

Abb. 414. Anderes Bild der gleichen Vase. Zeus, der Vater der Götter und Menschen, sitzt auf einem Klappstuhl, hält Trinkschale und Szepter. Neben ihm Nike, die in der verdeckten rechten Hand die Weinkanne hält, um Zeus einzuschenken. Von den Eroten spielt der linke die Lyra.

Beide Bilder Werke des Hermonax um 450 v. Chr.

Abb. 415. Glockenkrater in Boston, Fine Arts Museum. Artemis tötet den Aktaion. Aktaion, ursprünglich ein selbständiger in Böotien beheimateter Gott, hatte als Nebenbuhler des Zeus gewagt, um Semele, die nachher den Dionysos gebar, zu freien. Daher beauftragt Zeus die Göttin Artemis, ihn zu töten. Gleicher Mythos auf der Metope von Selinunt (Abb. 345, S. 210). Artemis vorbeieilend, um den Hals ein Rehfell geschwungen, den Köcher auf dem Rücken, wendet sich eben um und richtet den Pfeil auf den unglücklichen zusammenbrechenden Jäger. Dessen Hunde, von der Göttin irre gemacht, halten ihn für einen Hirsch und zerfleischen ihn. Unsere Abb. 415 gibt das Bild mit dem Gefäß als Probe des Zusammenhangs beider, der nur am Original genossen werden kann. Hauptwerk des Panmalers, des größten der Vasenmaler unmittelbar vor Polygnot. Zwischen 470/460. J. D. Beazley, Der Panmaler.

Abb. 79, Seite 74. Mädchenreigen von einem Krater im Museum Villa di Papa Giulio in Rom. Das Beispiel ist gewählt zum Vergleich mit der vorausgehenden Darstellung des gleichen Vorwurfs, der attisch-geometrischen um die Mitte des VII. Jahrhunderts, Abb. 68, S. 73, und der jonischen um 560 v. Chr., Abb. 69 und 69 A, S. 73. Beginnende Lockerheit der Komposition, Variierung der Motive in Kopfhaltung und Gewand, Monumentalisierung der Figur. Hauptwerk des Villa Giuliamalers. Um 460 v. Chr.

Während die in unserer fragmentarischen Überlieferung genannten älteren Persönlichkeiten großer griechischer Maler wie Eumares von Athen und Kimon von Kleonae in den uns erhaltenen Monumenten kaum greifbar sind, treten mit der Entwicklung von 460 v. Chr. ab drei mächtige unter sich zusammenhängende Künstler deutlich aus dem Schatten, von denen wir zwar auch kein Stückchen eigenhändigen Werkes besitzen, die aber so erkennbar auf die Vasenmalerei eingewirkt und in dieser einen neuen Stil hervorgerufen haben, daß wir imstande sind, die literarischen Nachrichten über sie bis zu gewissem Grade mit den Denkmälern zu verknüpfen. Bei dem allerengsten Zusammenhang von Malerei und Plastik in dieser Zeit des linearplastischen Stils und geringer Bedeutung der rein malerischen Faktoren im Sinne der neueren Kunst seit Entstehung der Linearperspektive, der Hell-Dunkelmalerei und des Impressionismus wirken diese Maler auch auf die Bildhauerei, wie umgekehrt diese auf jene.

Polygnot, Sohn und Schüler seines Vaters Aglaophon aus Thasos, einer Heimat reicher selbständiger künstlerischer Tradition (Abb. 341, S. 210) malt in der Lesche der Knidier in Delphi eine große Darstellung der Zerstörung Trojas (ausführliche Beschreibung mit Nennung jeder einzelnen Figur bei Pausanias X, 25—27)



Abb. 412. Weißgrundige polychrome Schale. Aphrodite auf dem Schwan. London, British Museum D 2. Durchmesser 0,241 m. Nach Aufnahme Mansell.

und eine Darstellung der Unterwelt mit Odysseus, der den Geist des Tiresias beschwört (Pausanias X, 28—31), in der sogenannten Stoa Poikile in Athen eine zweite Iliupersis, im Tempel der Dioskuren in Athen die Hochzeit der Töchter des Leukipp mit den Dioskuren, und im Tempel der Athena Areia in Plataeae den Freiermord des Odysseus.

Von diesen Werken ist keines sicher datiert, aber mit Recht allgemein angenommen, daß sie mit dem Zeitalter Kimons (470—461), unter dem Thasos 465 v. Chr. erobert wurde, beginnen. Da es im Griechischen nie eine Kopie, sondern immer nur selbständige Verarbeitung, Umbildung und Weiterbildung gibt (daraus viel zu weitgehende Schlüsse gezogen bei E. Löwy, Polygnot), so ist in der Vasenmalerei keine peinlich genaue Wiederholung der Motive des Polygnot zu erwarten. Aristoteles, Poetik 6, nennt ihn Ethographos. Die große neue Gesinnung der Daseinsfigur (siehe unten S. 268ff.), die Einteilung der Bilder durch wellige Geländelinien, auf denen sie stehen oder agieren (Abb. 418, Taf. XXVII), die Kühnheit der Gruppenbildungen, der Verkürzungen und Überschneidungen, die neue Schilderung des Seelischen, die Ausdrucksgewalt der Gebärden, der neue Stil des Gewandes, wie sie in der Vasenmalerei seit etwa 460 v. Chr. auftreten, strahlen seine großartige Persönlichkeit wieder.

Grundlegend die Halleschen Winckelmannsprogramme C. Roberts, Nekya des Polygnot, 1892, Iliupersis des Polygnot 1893; E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen II, 635ff. Furtwängler-Reichhold-Hauser-Buschor, Griechische Vasenmalerei, Texte zu den Tafeln 6, 55, 108, 116—119, 138.

Mikon, Sohn des Phanomachos aus Athen, arbeitet mit Polygnot zusammen in der Stoa Poikile. Von ihm die Amazonomachie (Pausanias I, 15, 1), im Theseion von ihm ein Amazonenkampf, eine Kentauromachie



Abb. 413. Bild eines Stamnos. München, Museum für antike Kleinkunst 2413. Geburt des Erichthonios.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei Taf. 137.



Abb. 414. Rückseite der gleichen Vase. Zeus und Nike.
Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei Taf. 137.



Ausschnitt aus dem Hauptbild des sogenannten Argonautenkraters.
Paris, Louvre G. 341. Nach Aufnahme Alinari 23684.

und Theseus' Beglaubigung seiner göttlichen Herkunft. Wir haben kein Mittel, seinen Stil gegen den des größeren Polygnot abzugrenzen.

Panainos aus Athen, Bruder des Phidias, ist der dritte der an der Ausmalung der Stoa Poikile in Athen Beteiligten. Von ihm die Darstellung der Schlacht bei Marathon. (C. Robert, Die Marathonschlacht in der Poikile 1895). Seine Zusammenarbeit mit Phidias ergibt die Bildfolge der Schranken am Thron des Zeus in Olympia (Pausanias V, 11, 5f.), darunter Achilles und Penthesilea, vermutlich Weiterbildung einer Komposition wie Abb. 416, die mit dem Bildhauer Kolotes (S. 267) die Bemalung der Innenseite des Schildes der Athena von Elis. Er ist offenbar der Jüngste der Drei.



Abb. 415. Glockenkrater. Boston, Fine Arts Museum. Artemis erlegt Aktaion. Höhe 0,31 m. Nach Aufnahme des Museums.

Abb. 416. Schale mit Achill und Penthesilea. München, Museum für antike Kleinkunst Nr. 2688. Mitten im Gewühle des Kampfes zwischen Griechen und Amazonen, während ein Held, wahrscheinlich Ajax, eben die sterbend am Boden liegende Amazone getötet hat, begegnet Achilles der Königin des männerhassenden Heeres, Penthesilea selber, ringt sie nieder und stößt ihr sein Schwert in die Brust. Da erwacht in dieser das Weib, sie bittet um ihr Leben und die Blicke der Gegner begegnen sich. Großfigurige, großräumige Komposition, die den Rahmen des ganz ausgenutzten Schalenrundes (als Gegenbeispiele für das Verhältnis des Malers zu den gleichen Bedingungen ein paar Jahrzehnte vorher Abb. 194 auf Taf. XVI und Abb. 199 auf Taf. XVII), sprengt und in ihrer Gedrängtheit auf ein außerhalb der Vasenmalerei liegendes Vorbild der großen Malerei, eben der Polygnots, verweist. Hauptwerk des Penthesileamalers zwischen 460/450 v. Chr.



Abb. 416. Schale mit Achill und Penthesilea. München, Museum für antike Kleinkunst 2688. Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei Taf. 6.

Abb. 417. Schale mit Apollo und Tityos, München, Museum für antike Kleinkunst Nr. 2689. Zweites, wohl etwas jüngeres Hauptwerk des gleichen Meisters. Tityos, der Sohn der Ge, hatte sich an Leto vergriffen. Daher wird er von Apollo niedergeschlagen. Auf der Schale ist er, gänzlich ohnmächtig vor der Gewalt des Gottes, in die Knie gesunken. Apollo, sich zurücklehnend, um mit dem unreinen Un-



Abb. 417. Schale mit Apollo und Tityos. München, Museum für antike Kleinkunst 2689. Nach Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Taf. 55.

hold nichts gemein zu haben, schlägt ihn mit dem Schwert, die Erdmutter taucht gespenstisch in uraltem Hasse gegen die Olympischen auf und wirft ohnmächtig entweichend dem Lichtgott einen bösen Blick zu. Zwischen 460 und 450.

Abb. 418. Bild einer Pelike, Boston, Fine Arts Museum Nr. 34,79. Odysseus und Elpenor. Odysseus hatte am Eingang zur Unterwelt, wo Asphodelos wächst, als Totenopfer Widder geschlachtet. Hermes hinter ihm hilft ihm die Seelen zu beschwören. Da taucht aus der Erde, an den Felsen sich heraufstemmend, jener Elpenor auf, der im Haus der Kirke, nachdem ihn Odysseus aus dem Schwein wieder in Menschengestalt zurückverwandelt hatte, wein- und schlaftrunken vom Dache gefallen und unbeerdigt geblieben war. Jetzt fleht er Odysseus an, ihn zu bestatten und ihm ein Grabmal zu errichten. Homer, Odyss. XI, 51 ff. Reinster Nachklang der Komposition Polygnots in der Lesche der Knidier in Delphi. Zwischen 450 und 440. Werk des Lykaonmalers. L. D. Caskey, Amer. Journ. Archaeol. 38, 1934, 339f., Taf. 26 und 27.

Taf. XXVII. Ausschnitt aus dem sogenannten Argonautenkrater. Paris, Louvre. Athena, ein Krieger mit herabgeklappten Helmwangen, Herakles und ruhig sitzende nackte Helden mit Waffen. Wahrscheinlich vor der Schlacht von Marathon versammelte Götter und Heroen von Attika, um Athen in der Bedrängnis beizustehen. Vielleicht Reflex des Gemäldes der Marathonschlacht von Panainos in der Stoa Poikile. Hauptwerk des Niobidenmalers um 440 v. Chr.



Abb. 418. Bild einer Pelike. Boston, Fine Arts Museum. Odysseus beschwört den Schatten des Elpenor. Nach Zeichnung des Museums.

Abb. 419. Bild von einer bauchigen Lekythos. Neapel, Museo Nazionale. Theseus und Genossen im Kampf gegen die Amazonen. Gewiß Weiterbildung der Motive der Amazonenkämpfe des Mikon im Theseion und jener auf dem Schild der Athena Parthenos des Phidias (Abb. 328, S. 198). Bei jeder Figur ihr Name. Werk des Aison. Zwischen 420 und 410 v. Chr.

Grundlegend für die Geschichte von Malerei und Vasenmalerei: E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der



Abb. 419. Bild von einer bauchigen Lekythos. Neapel, Museo Nazionale RC. 239. Theseus im Amazonenkampf.
Nach Monum. Accad. Lincei 22 Taf. 87.

Griechen, die Texte von Furtwängler, Hauser, Buschor, Zahn, Watzinger in Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei und vor allem die Scheidung der einzelnen Vasenmaler in den glänzenden Forschungen von J. D. Beazley, vor allem: Attische Vasenmaler des rotfigurigen Stils.

XXII. GEMMEN UND MÜNZEN. Die griechische Steinschneidekunst mit ihrem Ableger, der etruskischen, entwickelt sich aus der orientalischen (Band I, Taf. VIII/IX), erreicht ihre erste Höhe in den kretisch-mykenischen Gemmen (Abb. 53, S. 50) und begleitet von da ab jede Phase der großen Kunst. Die griechischen geschnittenen Steine stellen, ähnlich wie die griechischen bemalten Gefäße und die Münzen, einen besonderen Glücksfall dadurch dar, daß sie griechische Originale sind, die in den allermeisten Fällen gänzlich unverletzt, ja in manchen noch in der antiken Fassung von Ring oder Bügel auf uns gekommen sind. Sie sind der am wenigsten fragmentarische Teil der antiken Überlieferung, übertreffen darin die große Kunst, an Subtilität ihrer Technik die Vasen und die Münzen. Auch die beste Abbildung kann nur einen annähernden Begriff ihrer vollendeten Schönheit geben, mehr vermittelt der Abguß oder Abdruck, den wirklichen Eindruck nur das Original selbst, weil die Arbeit des Steinschneiders untrennbar zusammenhängt mit dem Schimmer, der Durchsichtigkeit, der Farbe des Steins oder dem Glanze des Goldes, an dem sie sich betätigt.

Unsere Tafel XXIV enthält eine Auswahl besonders schöner Arbeiten des VI., V. und IV. Jahrhunderts v. Chr. Abb. A. Skarabäus. Knabe mit der Strigilis in der Rechten. Die Linke auf die Hüfte gestützt. Neben ihm links Diskus in Tragriemen am Haken, rechts Ölfläschchen am Boden. Um 490 v. Chr. — Abb. B. Skarabäoid aus Chalcedon. Berlin. Hermes im Mäntelchen und Hut, das Kerykeion in der Rechten, laufend. Um 480 v. Chr. — Abb. C. Skarabäoid aus Chalcedon. Leningrad, Ermitage. Laufende Gorgo hält Schlange in jeder Hand. Jonisch um 460 v. Chr. — Abb. D. Skarabäoid aus Chalcedon. Boston, Fine Arts Museum. Knieender Bogenschütze. Um 490 v. Chr. — Abb. E. Karneol Skarabäus. London, British Museum. Jüngling auf Stock gestützt, trägt Ölfläschchen am linken Arm, um 480 v. Chr. — Abb. F. Skarabäoid. Boston, Fine arts Museum. Rotgestreifter gelber Jaspis. Porträt eines Mannes von etwa fünfzig Jahren. Inschrift: Werk des Dexamenos. Um 400 v. Chr. — Abb. G. Skarabäus aus weißgeflecktem Achat. Berlin. Nackte Frau hält Hydria unter den Brunnen mit Löwenkopf. Inschrift: Werk des Semon. Um 480 v. Chr. — Abb. H. Skarabäus, Achat. London, British Museum. Vorgebeugter pferdehufiger Silen hält Trinkgefäß. Unter ihm Amphora. Um 510 v. Chr. — Abb. I. Skarabäoid aius Chalcedon. Boston, Fine Arts Museum. Nackter Jüngling hält unruhiges Reitpferd mit beiden Händen am Zügel. Inschrift: Werk des Epimenes. Um 500 v. Chr. — Abb. K. Karneol-Skarabäus. Kopenhagen, Thorvaldsen Museum. Jugendlicher Frauenkopf mit kurzem Haar. Um 390 v. Chr. — Abb. L. Schieber aus Bandachat. London, British Museum. Nackter Knabe umbindet sich die Rechte zum Faustkampf. Um 430 v. Chr. — Abb. M. Skarabäoid aus Chalcedon. London, British Museum. Nike hängt ein Schwert am Tropaion auf. Inschrift: Werk des Onatas. Um 360 v. Chr. — Abb. N. Bergkristall. Skarabäoid. Paris, Cab. des médailles. Kentaurin gießt sich aus einem Rhyton in eine Schale ein und trinkt daraus. Um 400 v. Chr. — Abb. O. Bergkristall-Skarabäoid. London, British Museum. Sitzende Frau spielt die dreieckige Harfe. Um 390 v. Chr. — Abb. P. Karneol-Skarabäoid. London, British Museum. Athena hält

Schild und Lanze mit der Linken, mit der Rechten das Aphlaston eines Schiffes. Nachwirkung der Athena Parthenos des Phidias. Um 410 v. Chr. — Abb. Q. Goldener Fingerring. Leningrad, Ermitage. Nike opfert ein Reh. Um 400 v. Chr. — Abb. R. Karneol-Skarabäoid, Sammlung Story Maskelyne. Greif. Um 400 v. Chr. — Abb. S. Chalcedon-Skarabäoid. Leningrad, Ermitage. Fliegender Reiher. Inschrift: Werk des Dexamenos aus Chios. Um 400 v. Chr. — Abb. T. Verschollen. Halbnacktes Mädchen, Personifikation eines Festorts (?) schreibt auf eine mit einer Siegerbinde geschmückte Hydria. Um 360 v. Chr. — Abb. U. Chalcedon. Leningrad, Ermitage. Eros schwimmt neben Delphin durch das Meer. Römische Kopie nach griechischem Original. Um 370 v. Chr. — Abb. V. Verschollen. Auf Pfeiler gestützte Aphrodite entblößt sich. Um 360 v. Chr. — Abb. W. Goldener Ring. London, British Museum. Frauenkopf in Haube mit Ohrringen. Um 430 v. Chr.

Literatur: Grundlegend A. Furtwängler, Die antiken Gemmen. J. D. Beazley, The Lewes House Collection of ancient Gems. G. Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit. H. B. Walters, Catal. of the engraved gems and cameos, greek, etrsucan and roman in the British Museum.

Die griechische Münzprägung, die als erste ihrer Art zu Beginn des siebten Jahrhunderts v. Chr. entstand, und von der die ganze weitere Entwicklung der Münze abhängt, entwickelt sich dadurch, daß das vorher bildlose halbkugelige oder runde scheibenförmige Metallstück, der Schrötling, zwischen zwei Metallstempel eingespannt und durch den mit der bloßen Faust ausgeführten Hammerschlag mit den Bildern der Vorder- und Rückseite versehen wird, die auf jenen, ähnlich wie auf den Gemmen, im Negativ eingraviert waren. Die Bilder sind die Hoheitszeichen des prägenden Stadtstaates und können als solche nur aus der religiösen, agonalheroischen Sphäre genommen werden. Da die Prägestempel sich rasch abnützen, müssen häufig neue Stempel geschnitten werden. Und da die wirtschaftliche Blüte Griechenlands und seiner Kolonialstädte mit der Blüte der Kunst zusammenfällt, und die zahlreichen einzelnen Stadtstaaten wie auf anderen Gebieten des Lebens, so auch auf diesem unter einander rivalisieren, ergibt sich ein Reichtum und eine Schönheit der griechischen Münzprägung, die jede andere weit hinter sich läßt, und von der unsere Auswahl nur einen kleinen Ausschnitt geben kann.

Taf. XXVI, Abb. 1. Selinus, Tetadrachmon. Der Flußgott Selinus neben seinem Altar. Vor ihm der Hahn, als sein Opfertier, hinter ihm ein Stier als Weihegeschenk auf einer Basis. Eppichblatt. — Bogenschießender Apollo und Wagenlenker auf Viergespann. Um 465 v. Chr. — Abb. 2. Gela, Tetradrachmon. Der gehörnte Flußgott Gelas nach strengem Vorbild um 470 v. Chr. Um ihn drei Fische. — Nike auf Zweigespann. Kurz vor 405 v. Chr. — Abb. 3. Leontini, Tetradrachmon. Apollokopf mit Lorbeerkranz — Löwenkopf mit vier Getreidekörnern. Um 450 v. Chr. — Abb. 4. Theben, Didrachmon. Böotischer Schild. — Knieender Herakles befestigt Sehne an dem unter seinem linken Schenkel durchgesteckten Bogen. Um 440 v. Chr. — Abb. 5. Klazomenae, Tetradrachmon. Kopf des Apollo — Schwan. Um 420 v. Chr. — Abb. 6. Katania. Tetradrachmon. Apollokopf mit Lorbeerkranz — Viergespann, Nike bekrönt den Sieger. Um 400 v. Chr. — Abb. 7. Kolophon, Didrachmon. Porträt eines Satrapen in der persischen Tiara — Siebensaitige Kithara. Um 430 v. Chr. — Abb. 8. Elis, Tetradrachmon. Kopf des Zeus im Lorbeerkranz — Adler auf jonischer Säule. Um 430 v. Chr. — Abb. 9. Ainos, Tetradrachmon. Kopf des Hermes — Bock, daneben Fackel. Um 400 v. Chr. — Abb. 10. Kroton, Didrachmon. Adler auf jonischem Kapitell — Dreifuß mit Weihebinde an einem Henkel. Um 430 v. Chr. — Abb. 11. Syrakus, Tetradrachmon. Kopf der Athena, von drei Delphinen umspielt — Demeter auf dem Viergespann, auf die Nike zufliegt. Auf dem Helm der Athena der Name des Stempelschneiders Eukleides. Um 400 v. Chr. — Abb. 12. Rhegion, Didrachmon. Kopf des Apollo mit Lorbeerkranz — Löwenfell. Um 420 v. Chr. — Abb. 13. Naxos auf Sizilien, Tetradrachmon. Kopf des Dionysos mit Haarbinde und Epheukranz — Silen hält Trinkbecher und Thyrsos. Neben ihm Epheubaum. Nach strengem Vorbild. Um 400 v. Chr. — Abb. 14. Amphipolis, Tetradrachmon. Kopf des Apollo mit Lorbeerkranz — Handfackel in quadratischem Rahmen. Um 400 v. Chr. — Abb. 15. Metapont, Tetradrachmon. Kopf des Heros Leukipp. Auf dem Helm Nike auf dem Viergespann. Löwenprotome. — Getreideähre, kleine Keule. Um 400 v. Chr. — Abb. 16. Arkadischer Bund, Didrachmon. Kopf des Zeus mit Lorbeerkranz — Pan mit Hirtenstab sitzt auf Fels. Unter ihm Hirtenflöte. Um 330 v. Chr. — Abb. 17. Syrakus, Dekadrachmon. Kopf der Demeter mit Kranz von Getreideblättern, Ohrring und Halsband, von vier Delphinen umspielt. — Wagenlenker auf Viergespann, den die schwebende Nike bekränzt. Auf der Bodenlinie die ersten drei Silben des Namens des Stempelschneiders Euainetos. Darunter Schild, Panzer zwischen Beinschienen, Helm. Um 400 v. Chr. — Abb. 18. Karthago, Tetradrachmon. Nachahmung der syrakusanischen Prägung. Abb. 17 — Pferdeprotome, Palme. Um 400 v. Chr.

Literatur: K. Regling, Die Münze als Kunstwerk. K. Regling, Die Sammlung Warren. Ch. Seltman, Greek coins. Percy Gardner, The types of greek coins.

C. Die großen Bildhauer in Stein und Erz.

Vorbemerkung. Im Unterschied von der neueren Kunstgeschichte, in der Leben und Werk der meisten Künstler von der Renaissance ab auf einer Fülle äußerer Daten, auf zeitgenössische Nachrichten, Einträge in Kirchenbücher, Rechnungen, Akten über Auftragserteilung, Briefe, Inventare, Äußerungen der Künstler selbst, schließlich ihre Unterschriften auf den signierten Werken aufgebaut werden kann und dadurch einen hohen Grad geschichtlicher Wirklichkeit erhält, ist die Schilderung des „œuvre" eines antiken Künstlers zum größten Teil gelehrte Theorie und wird dies immer bleiben. Bei der Kümmerlichkeit der antiken literarischen Überlieferung fehlen zuverlässige Daten für das äußere Leben, über Geburt und Tod, Lehr- und Wanderjahre, Entwicklungsstadien usw. der antiken Künstler beinahe gänzlich. Von einer Intimität, wie Briefe und Gedichte sie für Michelangelo, seine Schriften sie für Dürer, die Kenntnis des Lebens und die lückenlose Reihe zu datierender Werke sie für Rubens und Rembrandt gewinnen lassen, kann bei einem antiken Künstler überhaupt nicht die Rede sein. Es hat im Altertum Hunderte von Künstlern gegeben, von denen wir aus Inschriften oder aus Plinius und Pausanias (siehe oben S. 204 ff.) nur den Namen, aber nicht ein einziges Werk kennen. Andererseits haben wir Tausende von Statuen und Reliefs, die keinen Künstlernamen tragen. Wir haben uns also von vornherein mit der Tatsache abzufinden, daß bei der ungeheuren Zerstörung, die über die antike Welt hinwegging und in großen Teilen heute noch weitergeht, weitaus der allergrößte Teil jener überlieferten Künstlernamen ohne Werk, andererseits der größte Teil der überlieferten Werke anonym bleiben wird.

Worum es sich in der antiken Kunstgeschichte handelt, soweit sie Künstlergeschichte ist, das ist der seit dem Beginn der modernen Kunstgeschichte, also seit der Renaissance, zuerst dilettantisch, aber schließlich mit immer verfeinerter Methode unternommene Versuch, die Künstlernamen der literarischen Überlieferung mit uns erhaltenen namenlosen Werken in Beziehung zu setzen und, sobald durch geglückte Kombination dieser Art ein bestimmtes Werk identifiziert ist, an dieses durch neue gelehrte Vermutung aus literarischen Daten oder durch in seltenen Fällen neuen geglückten Beweis und schließlich durch stilistischen Vergleich andere anzuschließen.

Da die gesellschaftliche Struktur des Orients eine freie, selbständige Persönlichkeit des Künstlers nicht erlaubte, so gibt es in Ägypten Künstlerinschriften nur als allerseltenste Ausnahme, in Vorderasien überhaupt nicht. Dagegen, und das ist ein Gegensatz auch zum europäischen Mittelalter, beginnen sie in Griechenland in der Keramik schon sehr frühe mit jenem Aristhonothos einer noch halb geometrischen Komposition (Abb. 89, S. 84) etwa aus der Mitte des VII. Jahrhunderts v. Chr., gehen mit dem Korinther Timonidas (Abb. 96, S. 89), den Attikern Klitias und Ergotimos (Abb. 220—225, Taf. XXI), Exekias (Abb. 216/17, Taf. XX) und zahlreichen anderen im VI. Jahrhundert weiter und führen mit der Fülle der Namen von Atelierinhabern und Meistern der rotfigurigen Vasen in das V. Jahrhundert. Jener Aristhonothos kann nicht ein von besonderem Hochmut besessener Ausnahmemensch gewesen sein. Er signiert in einer für die große Kunst seiner Zeit schon üblichen Sitte. Also beginnen Künstlerinschriften und ihrer Individualität bewußte griechische Künstlerpersönlichkeiten schon im VII. Jahrhundert. Der dem Namen nach uns unbekannte Meister des hocharchaischen attischen Apollo vom Dipylon (Abb. 236, S. 140) ist sicher eine solche gewesen, der Meister des Gorgogiebels von Korfu (Abb. 239, Taf. XXII) gewiß auch, und so ist schon die älteste archaische griechische Kunst reich an großen individuellen Naturen, die aber bei dem Fehlen der zu ihren Werken gehörenden Inschriften und der Isoliertheit der Funde nicht als solche begriffen werden können.

Der erste klassische Fall einer uns erhaltenen Verbindung von Künstlersignatur und Werk ist der Kleobis aus Delphi etwa um 600 v. Chr. (Abb. 115, S. 103), auf dessen erhaltener Basis die Künstlerinschrift des Polymedes von Argos steht. Einen anderen haben wir in der Aristionstele (Abb. 276, S. 152) kennen gelernt, die der attische Künstler Aristokles signiert hat. Aus diesen Beispielen und einigen wenigen anderen hier nicht zu erörternden können wir den Schluß ziehen, daß zu jedem bedeutenden griechischen Bildhauerwerk die auf der Basis angebrachte Inschrift gehörte, die außer dem Namen des Stifters und dem Namen des Gottes, dem das Bildwerk geweiht war, in manchen Fällen auch dem Anlaß der Stiftung, regelmäßig den oder die Namen der Künstler nannte. Aber wie es mit der Art unserer monumentalen Überlieferung beschaffen ist, ersieht man aus der Tatsache, daß wir von den wenigen griechischen Originalen der klassischen Zeit, die wir überhaupt besitzen, zum Beispiel dem Wagenlenker von Delphi (Abb. 320, S. 193) zwar das Bruchstück seiner Basis mit den umstrittenen Resten seiner Weihinschrift, aber nicht den Block mit der Künstlerinschrift besitzen. Zu der herrlichen Bronze vom Artemision (Abb. 323/24, S. 195 und Taf. XXVIII) fehlt die Basis, welche die Weihung und gewiß auch den Künstlernamen enthielt, und die ganzen Reihen der großen Tempelskulpturen sind namenlos auf uns gekommen, obwohl gewiß zu ihnen öffentlich aufgestellte Rechnungsurkunden gehörten, die Leistung und Namen der Bildhauer genau verzeichneten, wie wir sie zum Beispiel für die Friesreliefs des Erechtheions in Athen erhalten haben. Das ist ein für die griechische Künstlergeschichte beinahe hoffnungsloser Zustand.

Diese ungeheuren Lücken der Überlieferung vermögen die literarischen Quellen, deren Charakter wir S. 204 ff. geschildert haben, nur zu einem ganz kleinen Teil zu füllen. Aber die aus ihr erschlossenen Meisterwerke griechischer Bildhauer bedeuten in Wirklichkeit die entscheidenden Marksteine unserer Erkenntnis. Die erste Entdeckung dieser Art, die Anwendung der Nachrichten bei Plinius Nat. hist. 34, 57 und Lukian Philops. 18 auf den Diskobol Massimi (andere Wiederholung des gleichen Werks Abb. 424/5, S. 250/1) durch C. Fea (Storia delle arti del disegno di Giovanni Winckelmann II, 1783, 211 Anm. A), also der Beweis, daß dieser eine Kopie nach einem Meisterwerke des Myron sei, war ein außerordentlicher Fund, der eine Methode eröffnete, durch die allein das Wenige gewonnen worden ist, das wir von griechischer Künstlergeschichte wissen. Der zweite Schritt für die Erkenntnis des Künstlers Myron war die Entdeckung des Marsyas, der auf der Akropolis von Athen aufgestellten, von Pausanias I, 24, 1 beschriebenen Gruppe in einer römischen Kopie des Laterans in Rom (Abb. 426, S. 251) durch K. Otfried Müller 1830, der dritte die Identifizierung der zum Marsyas gehörenden Athena durch L. Pollak und B. Sauer 1908 und 1909 (Taf. XXIX und Abb. 427).

Der Doryphoros des Polyklet ist 1863 von Friederichs durch seine Erwähnung bei Quintilian Inst. orat. 5, 12, 21 und Cicero, Orat. Brutus, 86, 296 in der Statue aus der sogenannten Palaestra in Pompeji (Abb. 440/1, S. 257), der Diadumenos des gleichen Künstlers als Folge jener ersten Entdeckung 1878 von Michaelis auf Grund von Plinius nat. hist. 34, 55 gefunden worden (Abb. 442/3).

Für Myron und Polyklet ist also durch methodische Arbeit eine Gruppe von Werken gesichert, an die durch stilistische Untersuchungen nach den Kriterien innerer und äußerer Formverwandtschaft andere Werke, für welche literarische Zeugnisse sich weniger klar aussprechen oder überhaupt fehlen, angeschlossen werden können und auch in einer Unzahl von Untersuchungen mit geringerem oder größerem Erfolg angeschlossen worden sind.

Aber, und nun wird die andere unheilbare Krankheit unserer monumentalen Überlieferung der Meisterwerke griechischer Künstler sichtbar: nachdem die Tausende von Originalen aus



Abb. 420. Bronzefigur aus den Nuovi Scavi von Pompeji. Neapel, Museo Nazionale. Römische Kopie. Höhe 1,49 m. Nach Aufnahme des Museums.

den Heiligtümern von Delphi, Olympia, Athen und unzähliger anderer Orte in den Schmelzofen metallgieriger Menschen des verarmten sinkenden Altertums und des Mittelalters oder in den Ofen des Kalkbrenners gewandert sind, beruht unsere Kenntnis von ihnen, von den wenigen, die überhaupt kopiert worden sind, auf jenen römischen Kopien, deren Natur wir oben S. 193ff. kurz skizziert haben. Die Kopie ist der einzige Weg zu ihnen, aber welch ein Weg. In einigen wenigen Fällen kann die Kopie dem Original zum Verwechseln nahekommen, in den meisten aber schaffen Zeitstil des Kopisten, seine Flüchtigkeit oder Manier eine unüberbrückbare Kluft zwischen Kopie und Original. Wäre gut, wenn diese Kopisten immer nur Handwerker wären. Aber zugleich sind sie aus der Natur des römischen Klassizismus und des antiken Kunsthandwerks heraus wirkliche Künstler und besitzen ein Vermögen der Umbildung, Veränderung und Mischung des überlieferten klassischen Erbgutes, das nur die gelehrte Untersuchung oder ein zufälliger Fund durchschauen läßt. Als klassischer Schulfall folgender: Die vorzüglich erhaltene, 1925 in Pompeji ausgegrabene Bronzefigur eines Knaben mit frauenhaftem langem Haar (Abb. 420) ist von W. Amelung, einem ausgezeichneten Kenner gerade der griechischen Kunst des V. Jahrhunderts, als einheitliches Werk und als Kopie nach dem Ganymed des jungen Aristokles von Sikyon aus der Mitte des V. Jahrhunderts v. Chr. auf Grund von Pausanias 5, 24, 5 erklärt worden (Archäol. Jahrb. 42, 1927, 137ff.). Andere haben das Werk von Anfang an als römisches Pasticcio erklärt, als Neuschöpfung eines römischen Kopisten, der den Körper mit einem nicht zugehörigen Kopfe verbunden habe. Wie recht sie hatten, lehrt die 1932 in Volubilis im französischen Marokko entdeckte Bronzefigur (Abb. 421) (E. Michon, Mon. Mém. Piot. XXXIII 1933, 119ff.), die im Körper eine Wiederholung jener ersten aus Pompeji ist, aber einen anderen Kopf trägt, nämlich einen, der dem Bronzekopf der Glyptothek in München (Abb. 327, S. 197) nicht als neue Kopie, sondern als selbständiges Werk so nahe verwandt ist, daß die hinter beiden stehenden Originale gewiß Werke des gleichen Meisters sind. Aber gehört nun der Kopf der



Abb. 421. Bronzefigur aus Volubilis. Volubilis, Museum. Römische Kopie. Höhe 1,40 m. Nach Aufnahme Giraudon.

Statue aus Volubilis zu seiner Figur? Wahrscheinlich ebensowenig wie jener der Bronze aus Pompeji, der ursprünglich vielleicht überhaupt weiblich war. Beide so schönen, als Funde so kostbaren Werke sind Pasticci römischer Kopisten, die in ihrem knappen Vorrat von Abgüssen oder primären Kopien nach griechischen Originalen eben jene Figur und jene Köpfe besaßen und für den kunsthungrigen Markt neue Kunstwerke daraus fabrizierten. In welches ungangbare Labyrinth römischer Kopistenarbeit sehen wir in diesem Falle hinein.

Aber diese Situation, deren Problematik erst die Forschungen der letzten Jahre aufgehellt haben, mag noch so hoffnungslos scheinen, sie ist die einzige, die wir besitzen und auszunützen haben. Mit der Benützung der römischen Kopien ist griechische Künstlergeschichte unendlich schwierig, ohne sie ist sie schlechtweg unmöglich.

Die dritte Gefahrenquelle für die Künstlergeschichte liegt in dem Begriff der künstlerischen Individualität selber. Welche Entwicklung kann ein Künstlerleben umspannen? In der neueren Kunstgeschichte kennen wir neben dem klar übersehbaren, enge zusammenhängendem Werk des Giovanni Bellini, des Perugino oder Chardins die ungeheure Entwicklung Raffaels, Michelangelos, Tizians oder Rembrandts. Im Altertum, wo uns schon die äußeren Daten über langes oder kurzes Künstlerleben beinahe gänzlich fehlen, gibt es gar keinen Maßstab der Erfahrung. Wer einen Phidias konstruiert, der aus seinem gebundenen Stil, wie er noch in der Athena Parthenos (Abb. 328, S. 198) sichtbar ist, sich zu der freien Vollendung der Giebelfiguren des Parthenon (Abb. 380—383, S. 222/23) entwickelt, ist methodisch einstweilen ebenso unangreifbar wie derjenige, der wie wir eine solche Entfaltung bei einem antiken Künstler für unmöglich hält. So stehen Meinungen und Konstruktionen sich in keinem Teile der antiken Kunstgeschichte so schroff und unversöhnbar gegenüber wie bei den Versuchen, die einzelnen griechischen Kunstschulen und Meister aufzubauen. Das unvermeidliche subjektive Element, das zu jeder Deutung von Kunstwerken gehört, ist nirgends so groß wie in der Interpretation antiker Kopien und der auf dieser aufgebauten Ähnlichkeitsreihen, die unter Meisternamen zusammengefaßt werden. Wir freilich gehen von der Anschauung aus, daß der Spielraum der frei schaffenden Künstlerpersönlichkeit des V. Jahrhunderts bei der so langsamen organischen Entwicklung griechischer Formen und ihrer schrittweisen Eroberung sehr viel kleiner war, als in der neueren Kunst. Nur die vorsichtigste, mit Skepsis geladene Kopienkritik, wie sie bisher nur für einen sehr kleinen Teil der monumentalen Überlieferung geleistet ist, nur die Gruppierung der nachweisbar wirklich aufs engste verwandten Werke zu „Meistern" in einer als solche sich ihrer Zerbrechlichkeit immer aufs neue bewußten Theorie kann uns weiter führen.

Anmerkungen.

S. 246. Signatur des Kleobis und Biton: A. von Premerstein, Oesterr. Jahresh. XIII, 1910, 41ff.
Aristionstele: E. Löwy, Inschriften griech. Bildhauer 13 Nr. 10.
Inschrift des Wagenlenkers von Delphi, zuletzt De la Coste-Messelière, Revue Archéol. III, 1934, 254f.
Erechtheionrechnungen, L. D. Caskey, The Erechtheum 322ff.
Marsyas des Myron, K. Otfried Müller, Handb. d. Archäologie § 371, 6.
Athena der Marsyasgruppe, B. Sauer, Archäol. Jahrb. XXIII, 1908, 125; L. Pollak, Oesterr. Jahresh. XII, 1909, 154 ff.
Doryphoros des Polyklet. Friederichs, 23. Berlin. Winckelmannsprogr.
Diadumenos des Polyklet. A. Michaelis, Ann. dell'Inst. 1878, 1 ff.

S. 247. Amelung zum Bronzeepheben aus Pompeji, Archäol. Jahrb. 42, 1927, 145.
Verwandte Fälle von Pasticci, Lippold, Röm. Mitt. XXXII, 1917, 95ff.

S. 248. Zur Theorie der griechischen Künstlerpersönlichkeit L. Curtius, Brunn-Bruckmanns Denkmäler, Text zu Taf. 601 S. 20ff.

Wir versuchen nun im folgenden kurz die wesentlichen Daten der literarischen und monumentalen Überlieferung für die wenigen Bildhauer des V. Jahrhunderts zusammenzustellen, von denen wir überhaupt uns das Bild einer Künstlerpersönlichkeit machen können.



Abb. 422. Diana von Ariccia. Rom, Museo Nazionale Romano. Marmor. Römische Kopie. Höhe 3,15 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts. Inst. Neg. 6659.

Kritios und Nesiotes, Athen.

Die Tyrannenmörder. Nach der Vertreibung der Pisistratiden 510 v. Chr. wird eine von Antenor (Abb. 288, S. 156) gearbeitete Gruppe der Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton am Markt von Athen aufgestellt, 480 v. Chr. von Xerxes nach Susa entführt und 477/6 durch eine neue von Kritios und Nesiotes gearbeitete ersetzt (Marm. Par. Jakoby 70). Dieses durch zahlreiche Nachbildungen auf Vasen, Münzen usw. bekannte Werk besitzen wir in einer guten, wenn auch überarbeiteten und teilweise ergänzten Kopie in der Gruppe in Neapel (Abb. 189, S. 131). Der Kopf des Jüngeren, des Harmodias ungebrochen zugehörig, der des älteren, des Aristogeiton durch die neuaufgefundene Replik des sogenannten „Pherekydes" im Vatikan (Patroni, Historia 2, 1928, 446/7, andere neuaufgefundene im Museo Mussolini in Rom, Mustilli, Bull. Comm. 1930, 113) versuchsweise ersetzt. Der Baumstamm ist Kopistenzutat. Beabsichtigter Parallelismus der vorstürmenden Bewegung beider Figuren. Harmodios schlägt zuerst los, Aristogeiton deckt ihn. Zu der vielverhandelten Streitfrage der ursprünglichen Aufstellung auf hoher Basis: „doppelschichtige Flachgruppe mit zwei Ansichtsseiten" (Bulle, Antike Plastik, W. Amelung zum 60. Geburtstag 49, Anm. 1).

„Kritiosknabe", Athen, Akropolismuseum (Abb. 313, S. 170). Aus seiner engsten stilistischen Verwandtschaft mit dem Harmodios angeschlossen. Zu ihm der Torso Amelung, römische Kopie eines etwas älteren Werkes. Amelung, Neue Jahrb. 1915, 1, 89.

Die Metopen des Tempels F von Selinunt (Abb. 342—349, S. 210f.), engste Verwandtschaft des Kopfes und Körpers des Herakles der Amazonengruppe mit dem Harmodias. Dazu archaischer Kopf in Hannover. Amelung, Archäol. Jahrb. 35, 1920, 49 ff.

Das hinter der Statue der Diana von Ariccia im Thermenmuseum in Rom stehende Original (Abb. 422), von dessen Kopf die sogenannte Hera Farnese in Neapel (Abb. 423) die beste Kopie ist. Amelung, Archäol. Jahrb. 37, 1922, 112ff. Spätwerk. Zwischen 450 und 440, womit die Nachricht bei Plinius 34, 49 bestätigt wird, Kritios und Nesiotes seien Zeitgenossen des Phidias gewesen.

Myron aus Eleutherai.

Nach dem Papyrus von Oxyrinchos (oben S. 207) Werke bezeugt für Sieger von 456 und 448 v. Chr. Hauptstelle für Werke und Kunsturteil Plinius, nat. hist. 34, 57. Schüler des Hageladas von Argos (siehe S. 254).

Diskobol (oben S. 246) in zahlreichen Kopien und Nachbildungen erhalten, am besten in der der Forschung nicht zugänglichen Statue Lancelotti in Rom. Daher in Abb. 425 die zuletzt aufgefundene Kopie aus Castel Porziano im Thermenmuseum in Rom, welcher der fehlende Kopf durch den Abguß jenes von der Statue Lancelotti (Abb. 425) nicht ganz richtig aufgesetzt ist. (E. Rizzo, Text zu Brunn-Bruckmanns Denkmäler, Taf. 631/2). Gegeben ist der Moment unmittelbar vor dem Abwurf des Diskus, in dem das ganze Körpergewicht auf dem rechten Fuße ruht, der linke Fuß schleifend die Vorwärtsbewegung mitmacht und der rechte Arm zum Abwurf ausholt. Zur Erklärung des Motivs, Jüthner, Oesterr. Jahresh. 24, 1928, 123 ff. Etwa um 450 v. Chr.

Die Athena-Marsyasgruppe von der Akropolis von Athen, wiedergewonnen aus dem Marsyas des lateranischen Museums in Rom (siehe S. 251, Abb. 426) (modern die Arme, der linke Unterschenkel, vordere Hälfte des rechten Fußes), und aus der neugefundenen Statue des Liebighauses in Frankfurt a. M. (Taf. XXIX). Athena, von Marsyas zum Wettspiel aufgefordert, hat eben wegschreitend die ihrer unwürdigen Flöten dem Satyr vor die Füße geworfen, der erschreckt zurückfährt, um sie nachher zu ergreifen und im Wettkampf mit

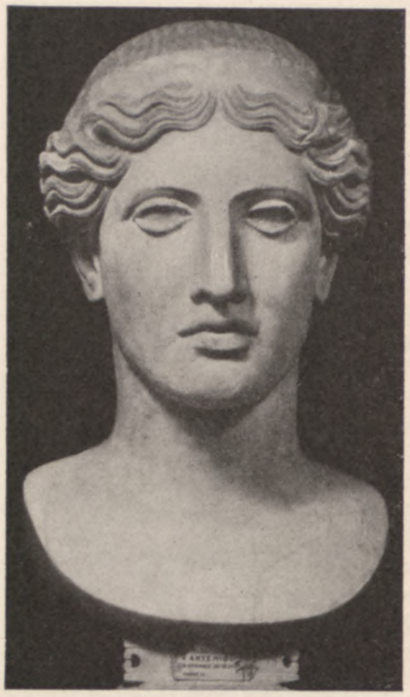




Abb. 423. Abb. 423.
Die sogen. Hera Farnese. Neapel, Museo Nazionale. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,60 m.
Nach Aufnahmen des Museums.

Apollo diesem zu unterliegen und geschunden zu werden. Kontrast der Bewegung und der Charaktere. Anmut und Würde in der Göttin, wilde Tanzbewegung im Naturkobold. Offenbar Weihgeschenk für einen musikalischen Sieg. Hintergrund der zeitgenössische Gegensatz der strengen älteren „apollinischen" Musik gegen die neue erregte „dionysische". Die Rekonstruktion (Abb. 427) ist vor allem in der Haltung der Hände beider Figuren zu verbessern (Matthies, Archäol. Anz. 1912, 10ff.), der Kopf der Athena nach der strengeren Kopie in Dresden (Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 591) zu deuten.

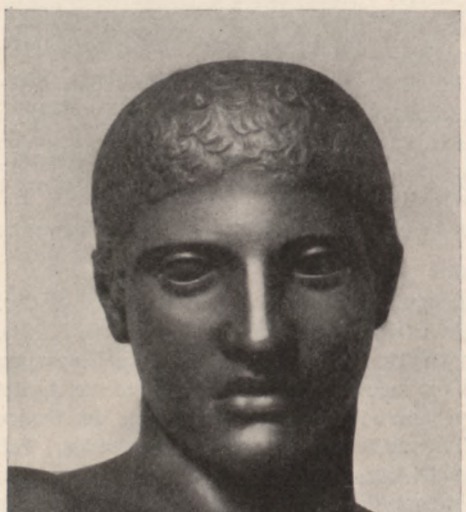


Abb. 424. Kopf des Diskobol Lancelotti. Nach dem Abguß. Aufnahme des Museums für Abgüsse, München.

Der sitzende Herakles Altemps (Abb. 428) im Palazzo Altemps in Rom. Kopie nach großem Tempelbild (neu Nase, vorderer Teil der r. Hand mit Zepter, Löwenmähne mit größtem Teil der Keule), Text zu Brunn-Bruckmann, Denkm. Taf. 612/13. Spätwerk.

Der stehende Herakles. Die beste Kopie die Statuette im Fine Arts Museum in Boston (Abb. 429). Lippold, Antike Plastik, Festschr. Amelung 127 ff. Frühwerk zwischen 460 und 450 v. Chr.

Die Stele der Athena Abb. 404. Aus äußerer und innerer Verwandtschaft mit der Athena der Marsyasgruppe (Taf. XXIX).

Die aus Raummangel hier nicht zu besprechenden Werke: Der Mercur Ingenui, Amelung, Skulpturen des Vatik. Museums II 656 Nr. 417, flaue Kopie. — Der Kopf Riccardi, zuletzt Blümel, Katalog der antiken Skulpturen im Berliner Museum IV, 15 K 144. — Der Herakleskopf in Berlin, Blümel, a. a. O. K 143. — Der bärtige Kopf in Leningrad, zuletzt Waldhauer, Die antiken Skulpturen der Ermitage I, 17 Nr. 66. — Die Wiederherstellung des Faustkämpfers, Amelung, Archäol. Jahrb. 42, 1927, 152ff. — Bärtiger Kopf im Kapitolinischen Museum in Rom L. Curtius, Röm. Mitt. 45, 1930, 26ff. — Kopf der Athena auf der Statue im Konservatorenpalast in Rom, Brit. School, Catal. The sculptures of the Palazzo dei Conservatori 267 Nr. 12.

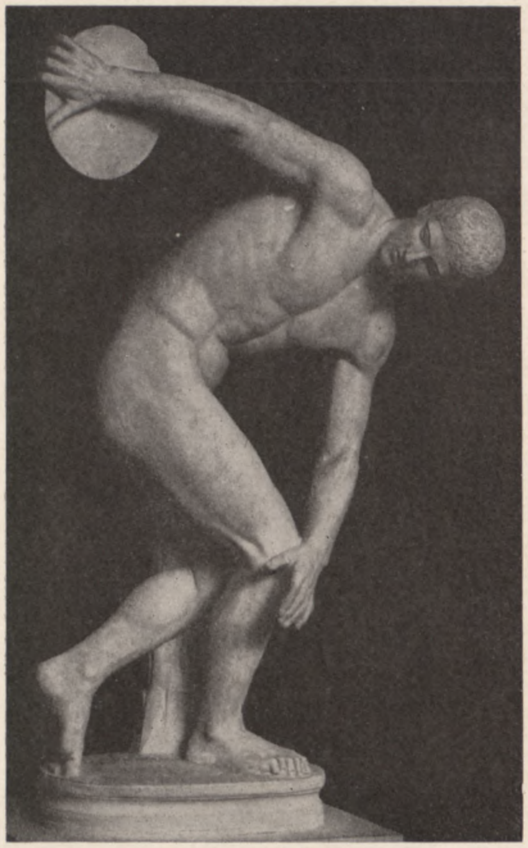


Abb. 425. Der Diskobol des Myron. Rom, Museo Nazion. Romano. Marmor. Römische Kopie. Ergänzt. Nach dem Abguß. Höhe 1,38 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 426. Der Marsyas der Athena-Marsyasgruppe des Myron. Rom, Lateran. Marmor. Römische Kopie. Nach dem Abguß. Höhe 1,59 m. Nach alter Aufnahme.



Abb. 427. Die Athena-Marsyasgruppe des Myron. Rekonstruktion. Stettin, Städtisches Museum. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 428. Sitzender Herakles. Rom, Palazzo Altemps. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,88 m. Nach Aufnahme d. Deutsch. Archäol. Inst. Rom.

Grundlegend Furtwängler, Meisterwerke 339 ff. Übersicht bei M. Bieber, Thieme-Becker, Künstlerlexikon XXV, 310.

Kalamis und Onatas.

Für einen Wagensieg, den Hieron von Syrakus 468 v. Chr. in Olympia errungen, arbeiteten Onatas, Sohn des Mikon aus Aegina und Kalamis, wahrscheinlich ein Böoter, zusammen das Weihgeschenk, Onatas Viergespann und Wagenlenker, Kalamis dabeistehende Rennpferde mit ihren Reitern, Pausanias VI, 12, 1.

Von diesen beiden zusammenarbeitenden Meistern ist es bisher nicht gelungen, auch nur ein einziges Werk in Original oder Kopie nachzuweisen. Aber eine große Künstlerpersönlichkeit muß hinter folgenden, unter sich enge verbundenen Werken der Jahrzehnte 470—450 v. Chr. stehen. Diese unter dem Namen Kalamis oder Onatas zusammenzufassen, ist einstweilen reine Theorie. Sie können auch einem anderen Künstler gehören.



Abb. 429. Herakles, Boston. Fine Arts Museum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,37 m. Nach Aufnahme Bruckmann.

Der Poseidon von Artemision (Abb. 323/24 S. 100 und Taf. XXVIII). Zuletzt vortrefflich Karusos *Δελτ. ἀρχαιολ.* 13, 1930/31, 41 ff.

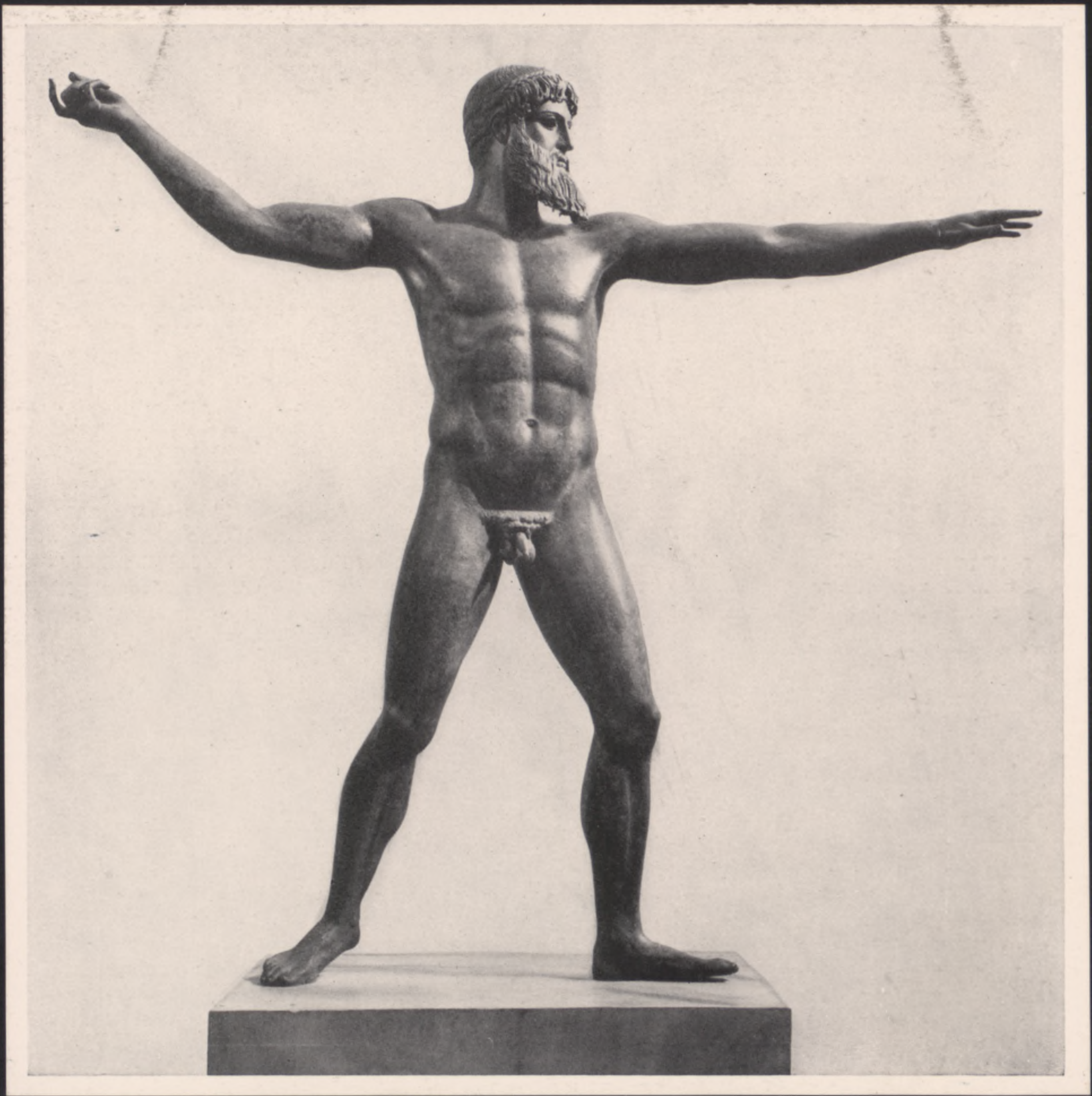
Der in zahlreichen Kopien vorhandene sogenannte Omphalosapollo oder Apollo Choiseul-Gouffier, Abb. 430. Das fragmentierte Exemplar aus dem Dionysostheater im Nationalmuseum in Athen. Zuletzt Blümel, Katalog IV, 11 zu K 136.

Der fälschlich so genannte Wagenlenker im Konservatorenpalast in Rom (Abb. 431). British School, Catal. The sculpturs of the palazzo dei conservatori, Mon. arc. Nr. 4.

Die fälschlich so genannte Aspasia (Abb. 432) nach der Inschrift der Statuette in New York, Bull. Metr. Mus. 20, 1925, 107, Abb. 3, gewiß Europa. Zuletzt Blümel, Katalog IV, 27 ff. K 167/68. — Zu ihr der weibliche Kopf aus Villa Adriana im Thermenmuseum in Rom, Tamajo, Rendic. Accad. Pont. IX, 1933, 146, Abb. 1, und die großartige Frauenfigur, wahrscheinlich eine eleusinische Kora, im Museo Mussolini in Rom mit ihren Wiederholungen in Venedig, Boston und Korinth, Mariani, Bull. Comm. 1904, XXXII, 299 ff. Amer. Journ. VI, 1902, Taf. XV, L. D. Caskey, Catal. Fine Arts Museum 129 Nr. 62. Lehmann-Hartleben, Antike V, 1929, 85 ff. mit unmöglicher Zuschreibung an Polyklet.

Der Hermentypus München-Leningrad, Karusos a. O. 85, Praschniker, Oesterr. Jahresh. XXIX 1934, 33 ff. Zu weit ausgesponnenes, in sich widerspruchsvolles Bild des Meisters des Omphalosapollo bei Amelung, Archäol. Jahrb. 41, 1926, 247 ff.

Tafel XXVIII.



Der Poseidon von Artemision.

Athen, Nationalmuseum. Bronze. Griechisches Original. Höhe 2,02 m.
Nach Aufnahme Wagner.



Abb. 430. Der sog. Omphalosapollon. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,76 m.
Nach Aufnahme Wagner.

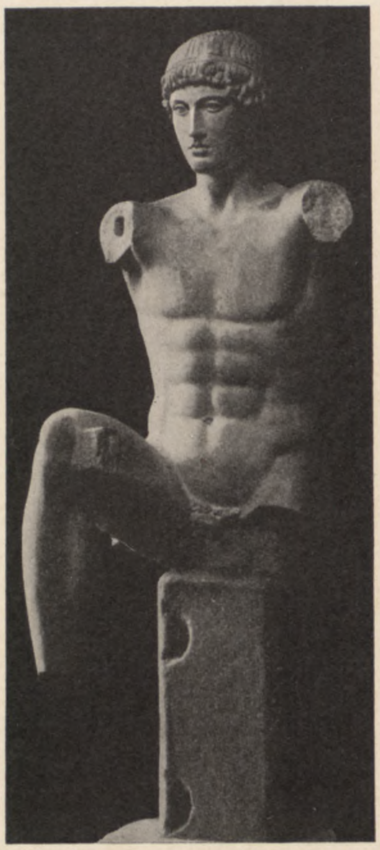


Abb. 431. Der sogen. Wagenlenker. Rom, Konservatorenpalast. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,2 m.
Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts Rom.



Abb. 432. Die sogen. Aspasia. Wiederherstellung im Abguß. Stettin. Städt. Museum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,97 m.
Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Instituts Rom.

Pythagoras von Rhegion.

Bildhauer zahlreicher Athletenfiguren in Olympia und Delphi, deren älteste gesicherte die des Astylos von Kroton, der 480 v. Chr. zum drittenmal in Olympia siegte, deren jüngste die des Faustkämpfers Leontiskos von Messene in Sizilien, des Siegers von 452 v. Chr. in Olympia ist. Wahrscheinlich reicht seine Tätigkeit noch in das Jahrzehnt 450—440 v. Chr. hinein. Von diesen Athletenbildern ist es bisher nicht gelungen, auch nur ein einziges im Original oder in römischer Kopie nachzuweisen. Ebensowenig ist irgendeine der zahlreichen in den antiken Schriftquellen aufgeführten Götter- oder Heroenstatuen, des Philoktet, des Perseus, der Europa auf dem Stier, des Apollo, der den Drachen Python erlegt, wiedergefunden. Da eine offenbar auf ein Künstlerurteil aus dem Kreise des Lysipp zurückgehende Bemerkung bei Plinius Nat. hist. 34, 59, Pythagoras habe den Myron übertroffen, zuerst das Leben der Muskel unter der Haut dargestellt und das Haar sorgfältiger durchgeführt („hic primus nervos et renas espressit capillumque diligentius"), in ihm eine hervorragende Individualität aus der Zeit des Überganges des archaischen in den klassischen Stil vermuten läßt, so wird von der modernen Forschung nach keinem der großen Bildhauer jener wunderbaren Epoche in unserem Antikenbestand leidenschaftlicher gespürt als nach ihm. Nach allgemeinem Urteil wird er hinter einer Reihe mehr oder weniger unter sich zusammenhängender Werke vermutet, deren bezeichnendstes der sogenannte Pollux im Louvre (Abb. 433) ist.

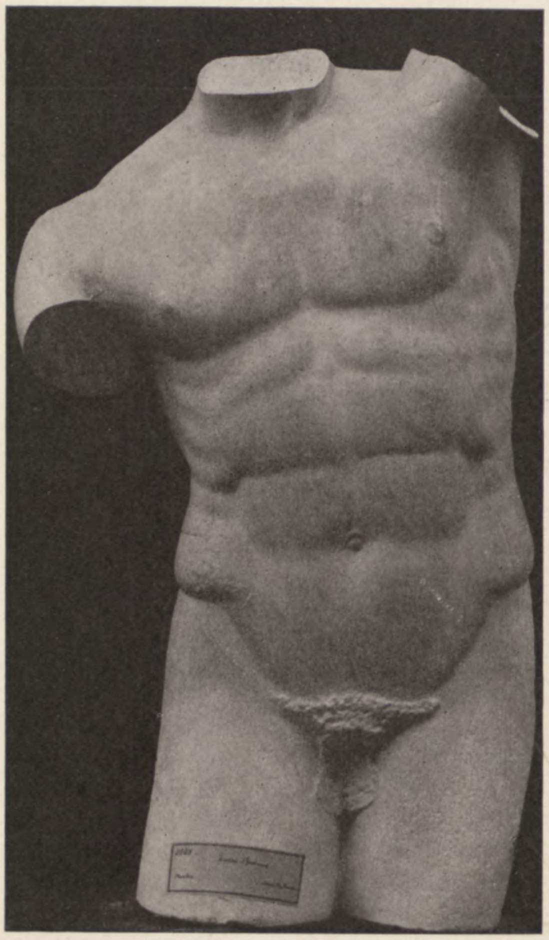


Abb. 433. Der sogenannte Pollux. Paris, Louvre. Marmor. Römische Kopie. Lebensgröße. Aufnahme nach dem Abguß. Nach Aufnahme Giraudon 2414.



Abb. 434. Statue in Rom, Villa Albani. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,55 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts, Inst. Neg. 1032.

Aber gerade auf diese trifft das bei Plinius erhaltene Urteil der sorgfältigeren, also sich von der archaischen und auch der des Myron unterscheidenden Haarbildung nicht zu. Dieses gilt allein von einer bestimmten Gruppe von Werken, als deren ältestes um 480 v. Chr. fallendes die Statue der Villa Albani, Abb. 434 (Römische Kopie, stark geputzt, modern ergänzt: Nase, rechter Unterarm mit Ellenbogen, linke Hand mit Gelenk, Glied. G. Lippold, Text zu Brunn-Bruckmann, Denkm. Taf. 686/7), als deren jüngstes die herrliche unergänzte Statue in Cleveland, Abb. 435 (Römische Kopie mit der für das Original wegzudenkenden Stütze; aus der Zeit um 450 v. Chr.) erscheint. Zur Gruppe zuletzt Amelung, Archäol. Jahrbuch 41, 1926, 264 ff. mit vielem nicht dazu Gehörendem.

Literatur zuletzt: E. Langlotz, Griech. Bildhauerschulen 147 ff. und Antike 6, 1930, 11 ff. G. Lippold, Philol. Wochenschrift 1928, 402 ff. H. Bulle, Athen. Mitt. 55, 1930, 189 ff. M. Bieber, Thieme-Becker, Künstlerlexikon 27, 481 ff. P. Orsi, Atti e mem. d. Sociatà Magna Grecia 1932, 162 ff.

Schulen von Argos und Sikyon, Polyklet.

Von jenem Polymedes, dem Schöpfer des Kleobis in Delphi (Abb. 115, S. 103) ab läuft eine ununterbrochene Genealogie argivischer Künstler aus dem 6. in das 5. Jahrhundert v. Chr., von der wir zwar mehrere Namen wissen, aber keinen mit erhaltenen Werken verknüpfen können. Als bedeutendste Figur unter ihnen erscheint Hagelaidas nach Plinius nat. hist. XXXIV, 55 und 57, Lehrer des Polyklet und des Myron. Weder von seinen Sieger-



Abb. 435. Statue in Cleveland, Museum of Art. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,71 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 436. Bronze eines jugendlichen Siegers. Griechisches Original. Berlin, Antiquarium. Höhe 0,135 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 437. Apollo mit der Leier. Bronze. Neapel, Museo Nazionale. Römische Kopie. Höhe 1,58 m. Nach Aufnahme Alinari 11198.

statuen noch von seinen Götterbildern, deren berühmtestes der Zeus Ithomatas (Reflex auf Münzen von Aigion, Catal. of Greek coins Brit. Museum, Peloponnesus Taf. XV, Abb. 12, 14, 17) war, haben wir eine sichere Anschauung. Dagegen kann mit gewisser Sicherheit, wenn nicht auf ihn selbst, so doch auf seine nächste Umgebung die Bronzestatuette aus Olympia in Berlin (Abb. 436) zurückgeführt werden, ein breit dastehender jugendlicher Sieger, der das Haar des Hinterkopfes über einen unsichtbaren Reif aufgerollt und in der vorgehaltenen linken Hand einen Ball trägt, also offenbar Weihgabe für einen Sieg im Ballspiel. Um 460 v. Chr.

In eine andere Landschaft des Peloponnes, vielleicht nach Sparta selbst, gehört das in mehreren Kopien erhaltene Urbild der vorzüglichen Bronzekopie des Apollo aus der Casa del Citarista in Pompeji im Museum von Neapel (Abb. 437). Der Gott hielt in der linken Hand die Lyra, hält noch in der gesenkten Rechten das Plektron, sie zu spielen. Da aber gemeingriechisch die Darstellung des Apollo mit der Kithara in langem Priestergewand ist, so stellt sich dieser nackte mit der Leier als eine Ausnahme dar, die ihre Erklärung darin findet, daß er den göttlichen Anführer der Gymnopädien in Sparta wiedergibt, wo auf dem Marktplatz eine Statue des Apollon Pythaeus stand (Pausanias III, 11, 19), P. Wolters, Archäol. Jahrb. 11, 1896, 1ff. Um 450 v. Chr.



Abb. 438. Bronzestatuette der Artemis aus Lusoi in Arkadien. Frankfurt a. M., Liebighaus. Griechisches Original. Höhe 0,132 m. Nach A. Furtwängler, Sitzungsberichte der Bayer. Akademie 1899, Taf. I.



Abb. 439. Torso einer Frauenstatue, Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg. Marmor, Römische Kopie. Höhe 1 58 m. Nach P. Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg, Tafel 7.

Wächst, wie später S. 272f. zu schildern, dieser breite untersetzte Typus der Bronze von Olympia (Abb. 436), andererseits der beweglichere, schlankere des Apollo von Pompeji (Abb. 437) aus der alten Tradition der Apollines heraus, so gilt ein ähnlicher Prozeß auch für die weibliche Figur, die im Gegensatz zu der zierlich jonischen Tracht von 480 v. Chr. jetzt das einfache streng-klare Gewand des dorischen Peplos trägt. Argivisch provinziell ist die massiv gegossene Bronzestatuette der Artemis aus ihrem Heiligtum von Lusoi im nördlichen Arkadien, im Liebighaus in Frankfurt a. M. (Abb. 438). Peplos glatt flach an der Vorderseite, steile Kanellurenfalten an Rück- und Nebenseiten der klar in vier scharf abgekanteten Ansichten gefaßten Figur, Gürtel, Mäntelchen, Halskette, kurzes Haar. Archaisch etwa aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr. Aus diesen Anfängen stammt eine Reihe großartiger Gestaltungen der Frauenfigur im Peplos, von denen Abb. 439 Torso, Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg, ein Beispiel gibt. Argivisch um 450 v. Chr. Der Vergleich mit der Spiegelgriff-Figur (Abb. 109, S. 98), die einer anderen peloponnesischen Schule, wahrscheinlich Sikyon angehört, zeigt die Mannigfaltigkeit der Lösungen innerhalb des Typus.

Literatur: Hagelaidas, zuletzt W. Amelung, Thieme-Becker, Künstlerlexikon XV, 454ff. — Bronze aus Olympia, grundlegend A. Furtwängler, 50. Berl. Winckelm. Progr. 125 ff. — Bronzeapollo aus Pompeji, zuletzt Alda Levi, Dedalo X, 1929/30, 591 ff. Zu den einzelnen Kunstschulen des Peloponnes der trotz zahlreicher richtiger Beobachtungen gescheiterte Versuch von E. Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen 31 ff.

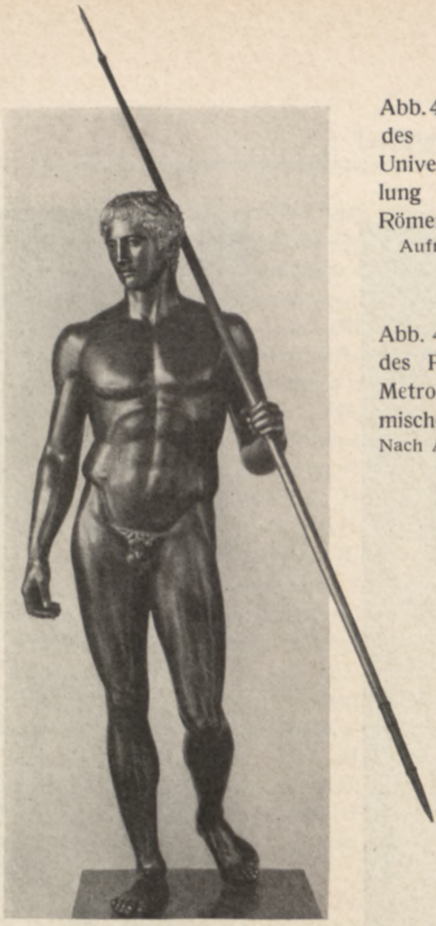


Abb. 440.

Abb. 440. Der „Doryphoros“ des Polyklet. München, Universität. Wiederherstellung in Bronze durch G. Römer. Höhe 2,12 m. Nach Aufnahme der Universität.

Abb. 442. Der Diadumenos des Polyklet. New York, Metropolitan Museum. Römische Kopie. Höhe 1,86 m. Nach Aufnahme des Museums.

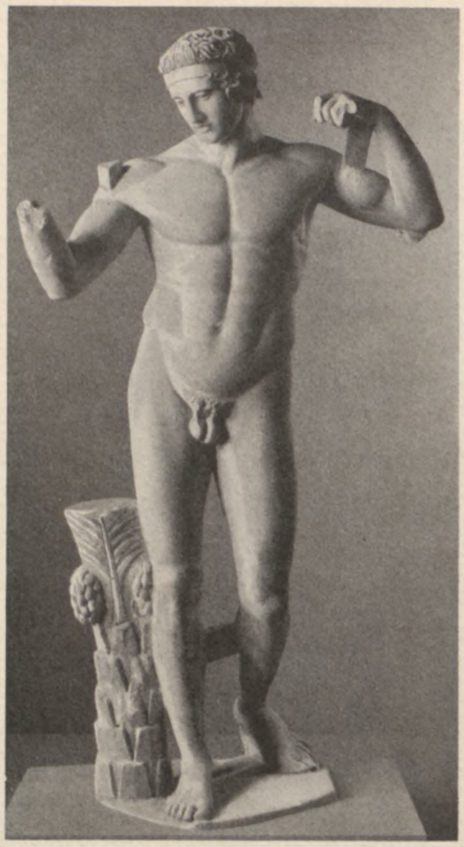


Abb. 442.

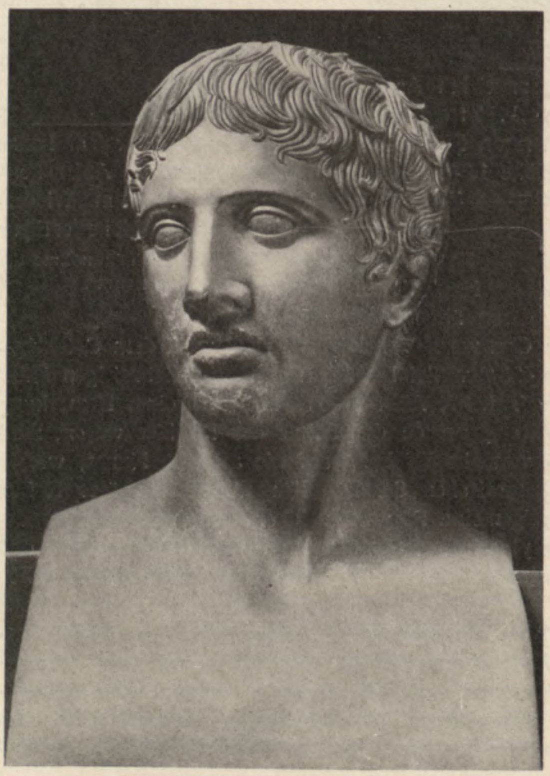


Abb. 441. Kopf des „Doryphoros“ des Polyklet. Herme des Apollonios. Neapel, Museo Nazionale. Bronze. Römische Kopie. Nach Aufnahme Alinari 34164.

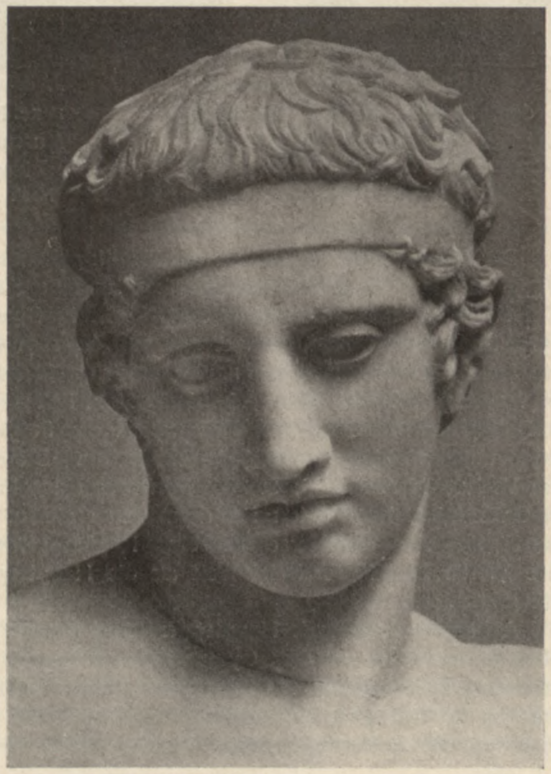


Abb. 443. Der Kopf des Diadumenos des Polyklet. Von der Kopie in New York. Abb. 442. Nach Aufnahme des Musums.

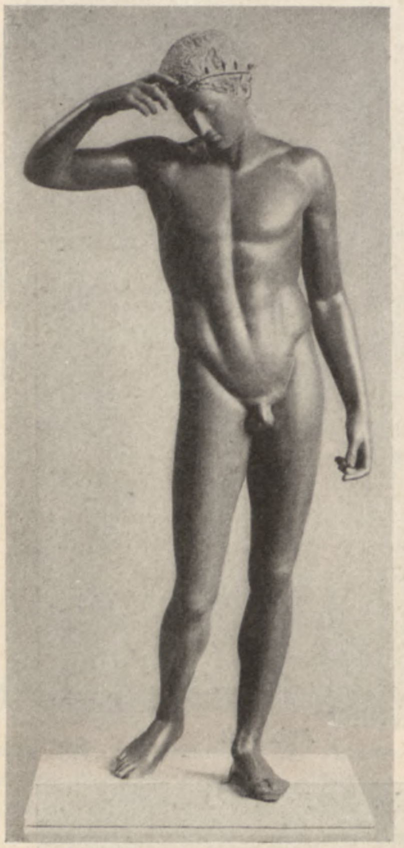


Abb. 444. Der sog. Ephebe Westmacott. London, British Museum. Römische Kopie im Abguß ergänzt. Höhe 1,498 m. Nach Aufnahme des Museums für Abgüsse in München.



Abb. 445. Die angelehnte Amazone. New York, Metropolitan Museum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,946 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 446. Die auf die Lanze aufgestützte Amazone. Stettin, Museum. Wiederherstellung. Höhe der Figur 2,02 m. Nach Aufnahme des Museums.

Die Entwicklung der argivischen Plastik gipfelt in Polyklet von Argos, dem führenden Klassiker für die nackte männliche Figur. Schüler des Hagelaidas Plinius XXXIV, 55. Arbeitet zahlreiche Siegerbilder in Olympia, deren ältestes das des Kyniskos aus Mantinea, eines Siegers von 464 oder 460 v. Chr. war. Von seinem Hauptwerk, dem Goldelfenbeinbild der Hera von Argos nach dem Tempelbrand von 423/2 vielleicht Reflex auf den gleichzeitigen Münzen von Argos, Catal. Greek coins Brit. Mus. Peloponnesus Taf. 27, Abb. 9—11. Da nach einer Bemerkung im Protagoras 238 C des Plato die Söhne des Polyklet Altersgenossen der Söhne des Perikles waren, muß Polyklet unter diesem in Athen gelebt haben. Daher seine starke Wirkung auf die attische Kunst, wie in dem Votivrelief Abb. 406, S. 235. Verfasser einer kunsttheoretischen Schrift „Kanon", deren später Reflex bei Galen nicht ausreicht, mehr daraus zu erahnen, als allgemeine Proportionsideen der dadurch gebundenen Figur. Aus der Masse römischer Kopien gerade polykletischer Statuen ergibt sich der Schluß, daß seine Werke für die römische Welt als die Hauptrepräsentanten des von ihr begehrten klassisch-heroischen Stils galten.

Als das eine führende Hauptwerk längst erkannt (S. 246), der sogenannte Doryphoros, am besten erhalten in der Kopie aus dem Gymnasion von Pompeji im Museum von Neapel. Vortreffliche moderne Wiederherstellung in Bronze durch G. Römer in der Universität München, Abb. 440, dazu die ausgezeichnete Behandlung von P. Wolters, Münchener Jahrb. XI, 1934, 5 ff. Von anderen Wiederholungen am wertvollsten der Torso Pourtalès in Berlin, Blümel, Katalog IV, Taf. 55 f. und der Basalttorso in den Uffizien in Florenz, Arndt-

Amelung, Einzelaufn. 94/5. Der Kopf am besten kopiert in der Bronzeherme des athenischen Kopisten Apollonios aus der Villa der Pisonen im Museum von Neapel, Abb. 441. Ursprünglich gewiß Bild eines die lange Lanze schulternden Heros von Argos, zu dem nach dem Ausweis des argivischen Heroenreliefs Athen. Mitt. 1878 Taf. 13, ein ausschreitendes Pferd gehörte, im Römischen in Achilles, den Prototyp des Heroischen umgedeutet F. Hauser, Österr. Jahresh. XII, 1909, 100 ff.

Die andere nicht weniger berühmte jüngere Figur ist der sogenannte Diadumenos, ein schöner Jüngling, der sich, einherschreitend in die eigene Schönheit versunken, die Siegerbinde um das Haupt windet. Am vollständigsten erhalten die kürzlich vom Metropolitan Museum in New-York erworbene Kopie Abb. 442, 443. Auch der Diadumenos ist keine Athletenfigur, sondern ein Gott, Apollo. Hauser a. O. Zuletzt G. Richter, Amer. Journ. Archaeol. 34, 1935, 46 ff.



Abb. 447. Amazone mit dem Hund. Rom, Villa Doria Pamfilj, Casino. Marmor. Römische Kopie. Höhe etwa 2 m. Nach Aufn. d. Deutsch. Archäol. Inst. Rom, Inst. Neg. 6525.



Abb. 448. Amazone, Springerin. Rom, Kapitolinisches Museum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,97 m. Nach Aufnahme Anderson 1645a.

Nahe beim Doryphoros steht der Herakles, beste Kopie die Statuette im Museo Barracco in Rom, W. Helbig, La collection Barracco, Taf. 45. — Etwas älter sind der Diskusträger C. Blümel, 90. Berl. Winckelm. Progr. und der Hermes, J. Sieveking, Archäol. Jahrb. 24, 1919, 1 ff. — Zu den jüngeren Lösungen gehören der Knabe, der sich den Siegerkranz aufs Haupt setzt, der sogenannte Westmacottsche Ephebe, zu ihm zuletzt Blümel, Katalog IV, 20, 152 (Abb. 444), der sogenannte Dresdener Knabe (zuletzt Blümel a. O. 21 ff.) und der ausruhende Knabe (Blümel a. O. 22 f.), — Hermesherme des Polyklet L. Curtius, Zeus und Hermes 48 ff, 77 f. — Bronzeporträt aus Kyrene, griechisches Original, Pernier, Africa Italiana 2, 70 ff., L. Curtius a. O. 78.

Amazonen in Ephesos. Nach Plinius nat. hist. XXXIV, 53, hätten in einer Künstlerkonkurrenz für die Figur einer Amazone, deren Preisrichter die anwesenden Künstler selbst waren, Polyklet den ersten, Phidias den zweiten, Kresilas den dritten, Phradmon den letzten Preis davongetragen. Da wir nun wirklich in römischen Kopien vier verschiedene Amazonenstatuen in verschiedenen Posen haben (Abb. 445—449), zudem eine (Abb. 445), vielleicht auch eine zweite (Abb. 446) in Reliefkopien in Ephesos selbst gefunden sind, so sind diese Amazonenstatuen mit Recht mit der Nachricht bei Plinius verbunden worden. Nur können sie nicht selbst Gegenstand der Konkurrenz gewesen sein, denn ausgeführte Bronzestatuen, deren Kosten auch in der Antike beträchtlich waren, sind nicht Konkurrenzentwürfe gewesen, sondern skizzierende Thonmodelle kleineren Maßstabs. Weiter ist es schwer glaubhaft, daß diese Amazonen, von denen keine das Motiv der anderen wiederholt, unabhängig von einander entstanden sind. Endlich sind nicht nur Polyklet und Phradmon in Argos arbeitende Bildhauer, sondern auch Kresilas (siehe diesen S. 261), dessen Diomedes (Abb. 451) offenbar für Argos gearbeitet war, und der eine Statue der Demeter für ihr Heiligtum in Hermione in der Argolis ausführte, wo außer ihm nur argivische Künstler beschäftigt waren (Insc. Gr. IV, Nr. 683). Daraus ergibt sich, daß die Amazonen ein im Auftrag ausgeführtes einheitliches Werk waren, das argivische Künstler gemeinsam, wahrscheinlich unter der Oberleitung des Polyklet, ausführten. Die Nachricht von der Konkurrenz ist eine hinterher aus den Künstlerinschriften erdichtete Novelle. Aus diesem engsten Zusammenhang der Amazonen unter sich erklärt sich die



Abb. 449. Kopf der Amazone Abb. 446. Rom, Konservatorenpalast. Marmor. Römische Kopie.
Nach Aufnahme des Deutschen Archäologisch. Instituts, Rom.

Schwierigkeit des modernen gelehrten Streits der Zuweisung der Figuren an die einzelnen Künstler. Wir beharren bei der Meinung Furtwänglers, daß die sich auf den Pfeiler stützende Amazone des Typus in Berlin (Blümel, Katalog 32 K 176), andere vorzügliche Wiederholung aus Sammlung Lansdowne in New York, Abb. 445 (neu halber rechter Arm, linker Vorderarm und Hand, beide Unterschenkel, größter Teil des Pfeilers ergänzt, G. Richter, Bull. Metr. Mus. 1933, 2 ff., 1935, 66 ff.) Polyklet, die sich auf die Lanze aufstützende (Abb. 446) mit dem herrlichen Kopf (Abb. 449), die nach dem Exemplar im Kapitolinischen Museum in Rom mit der Inschrift auf der Stütze, Brit. Catal. 290 Nr. 33, auch Sosikles-Amazone heißt, Kresilas gehört. Die dritte, Abb. 447, nur in der Kopie der Villa Doria Pamfilj erhaltene, steht der ersten ganz nahe (modern beide Arme, der Hund Zutat des Kopisten), sie gehört Phradmon. Die vierte, die sogenannte Springerin (relativ beste Kopie die Amazone Mattei im Kapitolin. Museum in Rom, Abb. 448, beide Arme modern, der nicht zugehörige Kopf ist eine Wiederholung des Kopfes Abb. 449. Unmögliche Ergänzung durch einen Apollonkopf mit der Siegerbinde durch P. Arndt, Festschr. f. J. Loeb 1 ff.; die Statuette mit Kopf in New York, G. Richter, Bull. Metrop. Mus. 1933, 76 ff. ist eine moderne Fälschung), fällt in dem noch unerklärten Motiv aus der Reihe der übrigen heraus. Sie war also nach Plinius das Werk des Phidias. Der zu ihr gehörende Kopf ist noch nicht gefunden.

Jüngeres Werk der Schule Polyklets ist der Idolino in Florenz, vortreffliche einheitliche römische Kopie, vielleicht sikyonisch (Abb. 325, S. 196). Zu einer Gruppe enge zusammenhängender Werke eines einstweilen namentlich nicht zu benennenden argivischen Meisters der nächsten Nachfolge des Polyklets gehören der herrliche Bronzekopf in der Glyptothek in München, Römische Kopie (Abb. 327, S. 197). Furtwängler, Beschreib. d. Glyptothek[2] Nr. 457 und der Kopf auf dem Pasticcio der Bronzestatue aus Volubilis Abb. 421, S. 247 (E. Michon, Mon. Mém. Piot 33, 1933, 119ff.). Zu anderen Werken der gleichen Hand F. Hauser, Röm. Mitt. X, 1895, 103 ff., J. Sieveking, Text zu Brunn-Bruckmann Denkm. Taf. 699/700.

Literatur: Zu Polyklet grundlegend A. Furtwängler, Meisterwerke 413ff. Anti, Monum. antichi Lincei 26, 1920, 501 ff. M. Bieber, Becker-Thieme, Künstlerlexikon XXVII, 224 ff. Amazonen, Noack, Archäol. Jahrb. 30, 1915, 147ff. B. Schweitzer, Antiken in ostpreuß. Privatbesitz 157f. H. Schrader, Phidias 61 ff.

Kresilas aus Kydonia.

Zeitgenosse des Polyklet. Mit ihm zur argivischen Schule gehörig. (Siehe S. 259.)

Hauptwerke: Statue des Perikles auf der Akropolis in Athen (Plinius nat. hist. XXXIV, 74) wiedergefundener Rest der Basis (Inscr. Gr. I Suppl. Nr. 403a). Der Kopf dieser Figur ist in mehreren Hermenkopien vorhanden, deren ausdrucksvollste die im Brit. Museum in London ist, mit erhaltener Haltung auf dem Halse, Abb. 450, zu der in Berlin, Blümel, Katal. IV, K 127.

Diomedes. Von mehreren Wiederholungen ist die vollständigste jene aus Cuma im Museum von Neapel (Abb. 451). A. Maiuri, Il Diomede di Cuma 1ff., vom Kopf die schönste die in der Glyptothek in München (Furtwängler, Beschreibung[2] Nr. 304). Diomedes, der Herr der menschenfressenden Rosse, raubte, es auf der linken Hand tragend, das hochheilige Schutzbild der Athena von Troja, das Palladion, weicht in eigentümlicher Drehung mit dem weit zurückgesetzten linken Bein nach rechts aus, hält, um seine Beute zu verteidigen, in der Rechten das Schwert und späht wild nach seinem ihn verfolgenden Konkurrenten Odysseus. Das Motiv auf Münzen von Argos, Brit. Mus. Catal. Peloponnesus XXVII, 12/13; XXVIII, 12.

Zur Amazone siehe oben S. 259. Der zusammenbrechende Verwundete Plinius nat. hist. XXXIV, 74, ist kaum in der wegen ihrer Echtheit umstrittenen Bronze von Bavai im Museum von Saint Germain

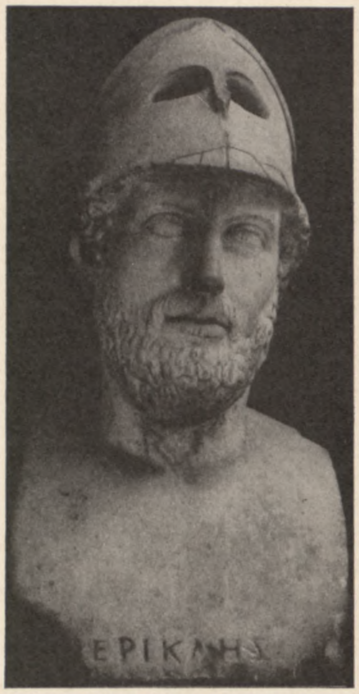


Abb. 450. Herme des Perikles. London, British Museum. Marmor. Römische Kopie. Lebensgröße. Nach Aufnahme Fleming.

zu erkennen, zuletzt B. Saur, Neue Jahrb. XVIII, 1915, 1, 237ff.

Zu Kresilas grundlegend A. Furtwängler, Meisterwerke 267ff. — M. Bieber, Thieme-Becker, Künstlerlex. XXI, 500ff.



Abb. 451. Statue des Diomedes. Neapel. Museo Nazionale. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,775 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 452. Knabenstatue. New York, Metropolitan Museum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,02 m. Nach Aufnahme des Museums.

Hegias aus Athen.

Nach Pausanias VIII, 42, 8 und Plinius nat. hist. XXXIV, 49, Zeitgenosse des Onatas, des Hagelaidas, des Kritios und Nesiotes und des Phidias, nach Dio Chrysost. Orat. 55, 1, 282, Lehrer des Phidias, jedenfalls also ein Meister des „strengen" Stils der Übergangszeit von 480 bis 450 v. Chr. Von den wenigen Werken, welche die antike Literatur von ihm kennt, ist kein einziges in unserem Antikenbestand nachweisbar.

Nun gibt es unter unseren Kopien eine bestimmte Gruppe männlicher Figuren, die in Motiv und Stil so enge unter sich zusammenhängen, daß sie einem Meister gehören müssen. Die älteste unter diesen ist die nach dem Namen des Kopisten, Stephanos, Schüler des Pasiteles, auf der Stütze „Figur des Stephanos" genannte in der Villa Albani in Rom, Brunn-Bruckmann, Denkm. Taf. 301. Zahlreiche Wiederholungen. Die beste der Torso in Berlin, Blümel, Katalog IV, 12 K 139, dazu die auch heute noch lesenswerten Ausführungen von Flasch, Arch.-Zeit. 36, 1878, 119ff. — Verbindung der Stephanosfigur in „pasitelischen" Gruppen in der Gruppe „Orest und Elektra" im Museum in Neapel und in der verwandten „Orest und Pylades" im Louvre in Paris. — Das jüngste Werk ist die schöne Jünglingsfigur im Metrop. Museum in New York (Abb. 452). G. Richter, Bull. Metrop. Mus. XXI, 1926, 255ff. Da von dem Stil dieser Figuren, besonders dem Ausdruck und der Haarbehandlung der Köpfe eine direkte Linie zu gewissen Werken führt, die wir Phidias zuschreiben, so fassen wir diese Reihe unter dem theoretischen Namen Hegias zusammen.

Literatur: Zuletzt W. Amelung, Archäol. Jahrb. XLII, 1927, 151. — Neppi Modena, Historia III,



Abb. 453. Statuette der Athena Parthenos. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,05 m. Nach Aufnahme Boissonas.

1929, 430ff. — Überlieferung über Hegias, Pfuhl, Pauly-Wissowa, Realencyclop. VII, 2, 2615ff.

Phidias.

Phidias aus Athen, Sohn des Charmides, nach der Inschrift an der Basis des Zeus in Olympia Paus. V. 10. 2, Schüler des Hegias (siehe oben S. 261), nach anderen Quellen des Hagelaidas (siehe oben S. 254), was beides möglich ist, stand nach Plinius nat. hist. XXXIV, 49 in der 85. Olympiade, 448—5 v. Chr., auf der Höhe seines Schaffens, welches Datum offenbar nach dem Auftrag für die Athena Parthenos und dem Beginn der Arbeiten am Parthenon ab 448 v. Chr. orientiert ist.

Phidias muß schon in der Kimonischen Epoche 470—456 v. Chr. ein berühmter Künstler gewesen, also spätestens um die Jahrhundertwende geboren sein. Denn in jene fallen seine zahlreichen Aufträge für Votivstatuen aus der Beute von Marathon: die Athena Areia im Tempel von Plataeae, Pausanias X, 4. 1, ein Akrolith aus vergoldetem Holz, Gesicht, Arme und Füße aus pentelischem Marmor, also in einer Selinunt (siehe oben S. 210) verwandten Technik. — Die bronzene Athena Promachos auf der Akropolis von Athen in kolossalem Maßstab, Pausan. I, 28. 2, abgebildet auf athenischen Kupfermünzen des 2. Jahrh. n. Chr. Zu ihr zuletzt E. Pfuhl, Athen. Mitt. VII, 1932, 151ff. — Das athenische Weihgeschenk für Marathon in Delphi, eine Gruppe von dreizehn Bronzefiguren, Miltiades, der Sieger von Marathon zwischen Apollon und Athena und den Heroen der attischen Phylen Pausan. X. 10. 1. Außer einigen Blöcken der Basis ist nichts davon erhalten, jeder Versuch, Statuen daraus in unseren Kopien nachzuweisen, bisher mißlungen.

Die Beurteilung des Stiles des Phidias hat von der Überlieferung der Athena Parthenos auszugehen, Pausan. I. 24, 5ff., so kümmerlich es auch um diese bestellt ist. Goldelfenbeinbild von etwa sechsfacher Lebensgröße. Das um den Holzkern gelegte Gold, Gesamtverbrauch 44 Talente (Thukydides II, 13) = etwa 1140 kg, war abnehmbar, Gesicht, Arme, Füße aus Elfenbein. Die rechte Hand ruhte auf einer Säule als Stütze und trug das etwa 1,20 m hohe Bild der Siegesgöttin. Die Linke hielt die an die Schulter angelehnte Lanze und berührte den angelehnten Schild, der außen mit Reliefs, Kampf der Griechen mit den Amazonen geschmückt, innen mit dem Kampf der Götter gegen die Giganten bemalt war. Unter ihm ringelte sich die Schlange der Göttin empor. An den Sohlen der Sandalen waren Kämpfe der Lapithen mit den Kentauren dargestellt (Plinius nat. hist. XXXVI, 18). Auf dem Helm des Kolosses saß eine Sphinx, neben dieser an den Seiten Greifen. An der Basis war die Geburt der Pandora dargestellt. Gegen die verunglückte Rekonstruktion von K. Lehmann-Hartleben, Archäol. Jahrb. XLVII, 1932, 12ff. Göthert, Archäol. Jahrb. 49, 1934, 176ff.

Da der Tyrann Lachares 294 v. Chr. bei der Belagerung Athens durch Demetrios Poliorketes das Goldgewand des Kolosses wegnahm, um Münzen daraus zu schlagen (Svoronos, Comptes rendus de l'acad. des inscr. 1919, 31ff.), gehen alle Kopien nur auf den Holzkern der Parthenos zurück. Alle sind Statuen oder Statuetten, also nur Auszüge. Die vollständigste von diesen ist die sogenannte Varvakionstatuette im Nationalmuseum von Athen, eine plumpe Arbeit (Abb. 453), die am feinsten nachempfundenen sind die sogenannte Minerve au collier im Louvre in Paris und die Statuetten im Prado in Madrid (Abb. 328, S. 198), und aus Bitoli (Schrader, Archäol. Anz. 1932, 89ff.). Die über drei Meter hohe Kopie aus Pergamon im Museum in Berlin (Abb. 329 S. 198) übersetzt das Original in einen jüngeren Stil. Aber sie allein enthält auf der Basis einen Auszug aus den Reliefs der Pandorageburt (Winter, Altertümer von Pergamon VII Text 1, 33ff.). Zur Kopienkritik des Gewandes der Parthenos, Noack, Archäol. Jahrb. XLV, 1930, 198ff. Von den zahlreichen Kopien des Kopfes ist die edelste, leider schlecht erhaltene der Kopf in der Glyptothek Ny Carlsberg in Kopenhagen, Österr. Jahrh IV, 1901, Taf. IV, neben ihm die bedeutendste Interpretation die Gemme der Aspasios, früher in Wien, jetzt in Rom, Museo Naz. Romano, Furtwängler, Antike Gemmen I Taf. 49, 12; Taf. 51, 16. In den erhaltenen Kopien des Kopfes steht ein „runder" Typus, Hauptbeispiel der bemalte in Berlin, Blümel Katalog IV Taf. 58 gegen

einen „länglichen", dessen Hauptrepräsentant die Aspasiosgemme ist. Dieser zweite ist der echte.

Von dem Reliefschmuck des Schildes der Parthenos geben die erhaltenen Kopien nur Auszüge, auch diese für die Erkenntnis des Stiles des Meisters von größter Bedeutung, relativ am vollständigsten der Schild Strangford im British Museum. In zahlreichen, kürzlich aus einem antiken im Piräus versunkenen Schiff wieder gehobenen Marmorrelieffragmenten, hat H. Schrader glänzend neuattische Kopien in Größe des Originals nach dem Schild der Parthenos wieder erkannt, wie wir schon vorher unerkannt einige besaßen. Vollständigstes Beispiel davon das Relief in der Glyptothek Ny Carlsberg in Kopenhagen, Abb. 454. Zweikampf zwischen Grieche und Amazone. H. Schrader, Sitzungsber. Berl. Akad. 1931. 185ff.



Abb. 454. Relief mit Amazonenkampf. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg. Marmor. Römische Kopie nach dem Schild der Athena Parthenos. Höhe 0,79 m. Nach Aufnahme des Museums.

Der Zeus im Zeustempel von Olympia. Ausführliche Beschreibung bei Pausanias V, 11, 1, die hier im einzelnen nicht wiederholt werden kann. Goldelfenbeinernes Sitzbild, das bis zur Decke der Cella reichte und auch die Breite des Tempelschiffs ganz einnahm, von etwa achtfacher Lebensgröße. Noch erkennbarer Standplatz der Basis Olympia II, Textband 13, Abb. 6. Wiedergabe von Statue und Kopf auf einer elischen Kupfermünze Hadrians, Imhoof-Blumer-P. Gardener, Numism. Comment. P. XX—XXII. Der Gott sitzt steil aufrecht auf dem Thron, trägt auf der vorgehaltenen Rechten die Siegesgöttin und stützt mit der Linken das Szepter auf. Rekonstruktion von Winter, Österr. Jahresh. XVIII, 1915, 1ff. Weder von Statue noch vom Kopf sind bisher Kopien nachgewiesen. Versuche dazu von Rizzo, Dedalo II, 1926/27, 1ff. Matz, Archäol. Jahrb. XLVI, 1931, 1ff. Dazu L. Curtius, Zeus und Hermes 15ff. D. Mustilli, Bull. comm. LXI 1933. Am nächsten steht dem Zeus von Olympia ein überlebensgroßer Kopf in einer Privatsammlung in Rom, Abb. 455, der aber auch nicht Kopie nach ihm, sondern nach einem anderen Zeus des Phidias ist. Nur die Nase ergänzt.

Der Thron war in allen Teilen mit Schmuckwerk verziert. Ausführliche Behandlung von G. Q. Giglioli, Mem. Acad. Lincei 1920, 224ff. Doch ist weder aus der Beschreibung des Pausa-

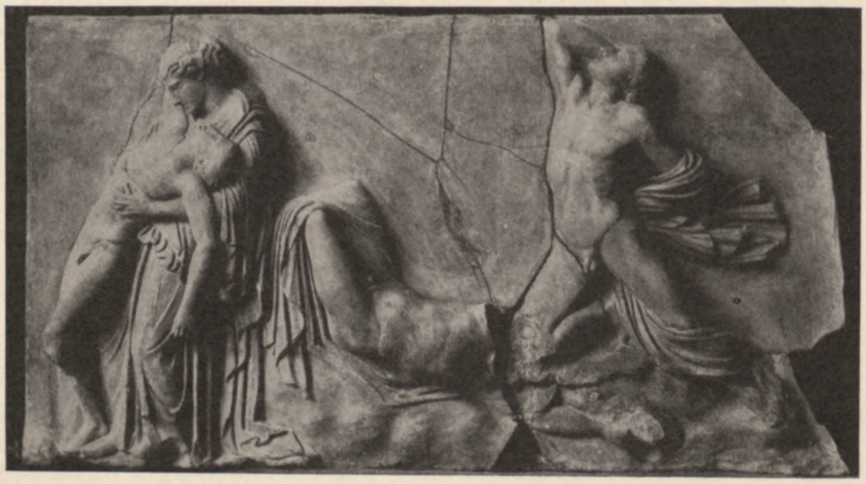


Abb. 455. Relief mit dem Tod der Niobiden. Leningrad, Eremitage. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,48 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 456. Kopf des Zeus. Rom, Privatbesitz. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,36 m.
Nach Aufnahme des Deutschen Archäolog. Instituts, Rom.

nias noch aus den Denkmälern eine sichere Vorstellung über ihn zu gewinnen. Umstritten ist vor allem, ob eine herrliche Gesamtkomposition, die den Untergang der Niobiden durch Apollo und Artemis darstellt, in verschiedenen Redaktionen und Zusammenstellungen überliefert ist, gewiß auf ein Original „phidiasischer" Zeit zurückgeht, zu ihm gehört hat oder nicht. Daraus, Abb. 455, Relief in der Eremitage in Leningrad. Eine Niobidenschwester fängt den eben getroffenen Bruder in ihren Armen auf, rücklings niedergestürzter Sohn der Niobe, anderer eben getroffen in die Knie sinkender. Letzte eingehende Behandlung von H. Schrader, Archäol. Jahrb. XLVII, 1932, 151ff. Die Zuweisung an den Thron sollte zuerst denjenigen unmöglich sein, die den Zeus von Olympia vor die Athena Parthenos, also in die fünfziger Jahre des Jahrhunderts setzen, in denen der Stil des Reliefs undenkbar ist. Bei späterer Datierung des Zeus ist sie möglich und gewiß wahrscheinlicher als ihre Verbindung mit den Reliefs vom Ilissostempel (siehe oben Abb. 387/88, S. 225) durch Schrader a. O.

Mit anderen (von diesen zuletzt F. Studniczka, Neue Jahrb. 1926 II, 387) halten wir den Zeus von Olympia für das nach der Athena Parthenos geschaffene und von ihr beeinflußte Werk. Phidias wurde nach der Vollendung des Goldelfenbeinbildes in Athen im Zusammenhang mit der Opposition gegen Perikles von dieser des Unterschleifs an dem für die Parthenos bestimmten Golde angeklagt und floh nach Elis. Daher kann er auch nicht weiter an den Parthenonskulpturen mitgearbeitet haben. Anderes ist auch nicht aus den bekannten Worten des Plutarch, Perikles 13, zu schließen, Perikles habe alles mit Phidias durchgesprochen und dieser habe die Oberaufsicht über alle seine künstlerischen Unternehmungen gehabt. E. Löwy, Wiener Studien XLVII, 1929, 56ff.

Weder von der Aphrodite Urania, die das dritte Goldelfenbeinbild des Phidias war und ihren Fuß auf eine Schildkröte setzte (Pausan. VI, 25, 1), noch vom Anadumenos in Olympia (Pausan. IV, 45), der Statue eines Siegers, der sich die Binde anlegte wie der Diadumenos des Polyklet (Abb. 442) besitzen wir irgendeine sichere Kenntnis.

Die von den Lemniern geweihte Athena auf der Akropolis von Athen (Pausan. I, 28, 2), deren besondere Schönheit von dem Kenner Lukian hervorgehoben wird, ist in einer bestechenden, aber nicht wirklich beweisbaren Vermutung A. Furtwänglers in einer Statue wiederzuerkennen, deren Torso in mehreren Exemplaren (Abb. 457), deren Kopf am schönsten in der Kopie in Bologna (Abb. 458) überliefert ist. Ausführliche Behandlung der Quellen und Kritik bei Lamer, Pauly-Wissowa Realenc. XII, 2, 1897ff. Die mit der schrägen Aegis bekleidete feierliche Athena hielt den Helm auf der vorgehaltenen rechten Hand und stützte mit der Linken die Lanze auf. Reflex auf geschnittenen Steinen, Furtwängler, Antike Gemmen I, Taf. 38, 34—38. Um 440 v. Chr.

Das Gesamtbild des Phidias, dessen einzige Grundlage nach wie vor unsere Überlieferung von Statue und Schild der Athena Parthenos bleibt, ist also ebenso Sache der Konstruktion wie die meisten anderen Künstlercharaktere des V. Jahrhunderts. Wir stellen zu Parthenos, Athena Lemnia, Amazone, als Spätwerk jenen Zeuskopf in Rom (Abb. 456) und diesem auf das allerengste verwandt den älteren Kasseler Apollo (Abb. 330—332, S. 199f.) und einen im Altertum berühmten in Rom aufgestellten Zeustypus, der am besten in einer Bronze in Florenz repräsentiert ist, L. Curtius, Röm. Mitt. XLV, 1930, 1ff.

Zu Phidias: Grundlegend A. Furtwängler, Meisterwerke 1ff.; das schöne, leider durch zu viele unhaltbare Vermutungen belastete Buch von H. Schrader, Phidias, dazu F. Studniczka, Neue Jahrb. 1926, II, 387, Übersicht von M. Bieber, Thieme-Becker, Künstlerlex. XXVI, 541 ff.



Abb. 457. „Athena Lemnia". Dresden, Albertinum. Marmor. Wiederherstellung. Römische Kopie. Höhe 2 m. Aufnahme Poppi 2624b nach dem Abguß.

Alkamenes.

Nach Plinius, nat. hist. 34,49 und 36, 16, Zeitgenosse und Schüler des Phidias. Von seinen zahlreichen Tempelbildern, der Aphrodite in den Gärten (Pausan. I, 19, 2), der Hera im Tempel zwischen Phaleron und Athen (Pausan. I, 1, 5), dem Ares in Athen (Pausan. I, 8, 4), dem Goldelfenbeinbildnis des Dionysos beim Theater in Athen (Pausan. I, 20, 3), Reflex auf römisch-athenischen Kupfermünzen, Imhoof-Blumer-Percy Gardner, Numism. comment. CC 1—4), dem Hephaist in Athen usw. ist es bisher nicht geglückt, auch nur eines in römischen Kopien sicher nachzuweisen. Auch die einzige bronzene Athletenstatue des Alkamenes, die Plinius nat. hist. XXXIV, 72 erwähnt, der sogenannte encrinomenos bleibt einstweilen verschollen. Da der Künstler aber noch für Thrasybulos nach dem Sturz der dreißig Tyrannen 403, eine kolossale Gruppe von Herakles und Athena für den Heraklestempel von Theben arbeitete (Pausan. IX, 11, 4), also in seinem Schaffen das Zeitalter des Phidias mit dem Ende des Jahrhunderts verband, ist das Problem seiner Persönlichkeit besonders brennend.

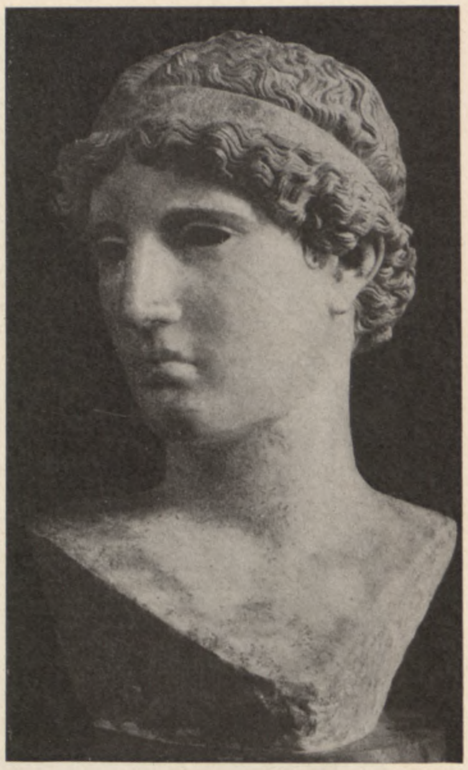


Abb. 458. Kopf der „Athena Lemnia". Bologna, Museo Civico. Marmor. Römische Kopie. Nach Aufnahme Alinari 10646a.

Leider hilft die mit seinem Namen signierte Kopie einer Hermesherme vom Vortor aus Pergamon im Museum von Konstantinopel (Abb. 81, S. 80), auch nicht weiter. Denn diese zeigt einen durch die archaische Tradition bestimmten Typus, der trotz einiger jüngerer Züge noch vor der Parthenoskunst von Fries und Giebeln steht. (L. Curtius, Zeus und Hermes 68ff.)

Hingegen führt die hypothetische Verbindung der Gruppe von der Akropolis von Athen (Abb. 459) mit der Erwähnung einer von Alkamenes geweihten Gruppe von Prokne und Itys auf der Akropolis durch Pausan. I, 24, 3 zu einer bedeutenden Familie großer Werke. Prokne sinnt über die Ermordung ihres Sohnes Itys, um sich dadurch an ihrem verbrecherischen Gatten zu rächen. Die Gruppe ist zwar nicht griechisches Original, sondern römische Ersatzkopie, daher das Ungeschick, mit dem der Knabe in den Schenkel der Frauenfigur hineingearbeitet ist und die Härte der Marmorarbeit. Auch ist das aufgesetzte Kopffragment zu groß und nicht zugehörig (Praschniker, Österr. Jahresh. XVI, 1913, 121ff.). Der Prokne aber ist nächst verwandt nicht nur das Original einer Göttin, das sich hinter der pergamenischen Umbildung in der sogenannten Hera in Berlin (Winter, Altertümer von Pergamon VII, Taf. VI, VII, Text I, 25, dazu Krahmer, Röm. Mitt. XL, 1925, 86) verbirgt, sondern auch die Demeter des Urkundenreliefs von 420 v. Chr. (Abb. 410, S. 237). Durch den allerengsten Zusammenhang der von M. Wegner neu aufgefundenen Fragmente einer stehenden Peplosstatue aus dem Ostgiebel des Parthenon (Athen. Mitt. LVII, 1932, 92ff.) mit diesen Werken wird die Mitarbeiterschaft des Alkamenes an diesem und seine Entstehung in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts gesichert. In diesen Zusammenhang gehört auch eine in drei Kopien erhaltene mächtige Figur einer Göttin, deren beste Wiederholung die Statue im Palazzo Spada in Rom (Abb. 460) ist. Arme und Nasenspitze ergänzt. (Blümel,



Abb. 459. Gruppe von Prokne und Itys. Athen, Akropolismuseum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,97 m. Nach Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts XVI 1913. Tafel III.



Abb. 460. Statue einer Göttin. Rom, Palazzo Spada. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,3 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts, Rom.

Katalog IV, 33ff.). Reflex der dreigestaltigen Hekate des Alkamenes, E. Schmidt, Archaistische Kunst 52ff. Alkamenes muß auch das Orpheusrelief (Abb. 407, S. 234) gehören, und in der Entwicklung des Typus der Peplosfigur von der Proknegruppe zu den Koren der Halle des Erechtheions nicht nur diese selber (Abb. 390), sondern auch eine ganze Gruppe von Frauenfiguren, die hier durch die Demeter des Kapitolinischen Museums in Rom repräsentiert sei (Abb. 461). Ergänzt rechter Vorderarm, ganzer linker Arm und der untere Teil der Figur von den Knien abwärts (Brit. School, Sculptures Museo Capit. 290 Nr. 24).

Literatur: Grundlegend A. Furtwängler, Meisterwerke 117ff. Schrader, Phidias 184ff; B. Schröder, Alkamenes-Studien, 79. Berl. Winckelm. Progr.; W. Amelung, Thieme-Becker, Künstlerlex. I, 293ff.

Agorakritos.

Agorakritos aus Paros, Schüler des Phidias (Plinius nat. hist. XXXVI, 17). Von seinen Tempelbildern, der Athena Itomia und dem Zeus bei Koroneia in Boeotien (Pausan. IX, 34, 1) wissen wir nichts, ebensowenig von der Statue der großen Göttermutter in ihrem Tempel von Athen (Plinius, nat. hist. XXXVI, 17). Dagegen sind von der überlebensgroßen Statue der Nemesis von Rhamnus in Attika (Pausan. I, 33, 2) Fragmente des Kopfes und der Basis wiedergefunden, auf der die Hochzeit von Helena und Menelaos dargestellt war. (Roßbach, Athen. Mitt. XV, 1890, 64ff.; Pallat, Archäol. Jahrb. IX, 1894, 1ff.; E. Kjellberg, Studien zu den



Abb. 461. Die sog. Kapitolinische Demeter. Rom, Museo Capitolino. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,17 m. Nach Aufn. Alinari 27127.



Abb. 462. Die sog. Hera Barberini. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,96 m. Nach alter Aufnahme.

attischen Reliefs, 105ff.). Aus der stilistischen Verwandtschaft mit diesen Reliefs geht offenbar die in mehreren Kopien vorhandene großartige Schöpfung der sogenannten Hera Barberini (Abb. 462), (Neu Nase, Oberschädel, die beiden Arme, der rechte Fuß) auf Agorakritos zurück (Zancani-Montuoro, Bull. comm. 61, 1933, 25ff.).

Literatur: Amelung, Thieme-Becker, Künstlerlex. I, 124ff.

Kolotes.

Nach Plinius, Nat. hist. XXXV, 54 und XXXIV, 87, Schüler des Phidias und sein Mitarbeiter am Zeus von Olympia. Nach Pausan. V, 20, 1, Künstler des Tisches aus Gold und Elfenbein im Tempel der Hera von Olympia mit Reliefs von Göttervereinen, auf dem die Kränze der Olympischen Sieger bereit lagen. Von diesem kennen wir bisher keine Nachwirkung. Auch das Elfenbeinbild des Asklepios von Kolotes im Tempel von Kyllene bei Elis (Strabon VIII, 334) ist in Kopien nicht nachweisbar. Dagegen ist mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit sein Goldelfenbeinbild der Athena auf der Akropolis von Elis (Pausan. VI, 26, 3) in den Kopien einer großartigen Athenastatue zu erkennen, deren schönste der sogenannte Torso Medici in Paris ist (Abb. 463). Glückliche Ergänzung von W. Amelung, Österr. Jahresh. XI, 1908, 169ff. A. Frickenhaus, Archäol. Jahrb. XXVIII, 1913, 353ff. Zu den Wiederholungen des Kopfes zuletzt Libertini-Amelung, Röm. Mitt. XL, 1925 125ff., Theophanides Δελτ. ἀρχαιολ. XIII, 1930/31, 171 ff.



Abb. 463. Der Torso Medici. Paris, Louvre. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,605 m. Nach Aufnahme Giraudon 1517.

D. DER KLASSISCHE STIL.

A. Der männliche Körper. Die klassische Kunst, mit allen Säften im Nährboden des archaischen Stils des VI. Jahrhunderts verwurzelt, übernimmt aus der Zeit um die Jahrhundertwende zwei Ideale des männlichen Körpers, die sie umformt und variiert und schließlich in eines verschmilzt. Wir wollen das eine davon das motorische nennen und uns dabei dessen erinnern, was wir oben S. 184 über die Bewegungsfigur ausgeführt haben. Denn da die aristokratische Agonistik der Wettkämpfe der religiösen Feste und die militärische Gymnastik der staatlichen Mannschaftserziehung nach wie vor Hauptinstitutionen des öffentlichen Lebens bleiben, so laufen auch die Aufträge für Votivbilder siegreicher Athleten als Diskus- und Speerwerfer, als Ballspieler, als Waffenläufer, Ringer und Faustkämpfer weiter, und die mythischen Taten der Götter und Heroen im Kampfe mit Amazonen, Kentauren, Unholden und gewaltigen Tieren bleiben die gleichen. Wenn im Westgiebel des Zeustempels von Olympia der Kampf mit den Kentauren (Abb. 360, Taf. XXV) dargestellt ist und der gleiche Vorwurf an den Parthenonmetopen (Abb. 376/77, S. 219/20) und am Südfries des Theseion wiederkehrt, wenn die Metopen in Olympia Heraklestaten schildern (Abb. 370/72, S. 217) und die des Theseions Theseuskämpfe (Abb. 384, S. 223), so wird daraus die bruchlose Tradition sichtbar, die das V. Jahrhundert mit dem älteren verbindet. Und da Athletik sowohl wie Heldenkampf die äußerste Anspannung des durchgebildeten muskulösen Körpers in seiner rein physischen Tat erfordern, so hat die Kunst als Hauptaufgabe nach wie vor die Bewegungsfigur mit ihrer Akzentuierung der Extremitäten, der Arme und Beine. Alle die Motive des Stehens, Gehens und Schreitens, teilweiser Entlastung des Körpers in Ruhe oder Bewegung, des sich den Kranzaufsetzens, sich die Siegerbindeanlegens, die im V. Jahrhundert „klassisch" durchgebildet werden, erscheinen schon in der attischen Vasenmalerei von 520 v. Chr. ab, ganz abgesehen von den Motiven, die dem Leben des Gymnasions entnommen und in jedem Sport typisch sind. Daher gehört eine Figur wie der Diskobol des Myron (Abb. 425, S. 251) von etwa 450 v. Chr. als in den freien Raum gesetzte motorische Figur, die keine einzige „Ansicht" hat, in der sie ohne Rest aufgeht, viel mehr an das Ende der archaischen Kunst, als in den Anfang der klassischen, und bei der problematischen Richtigkeit, die allen Epochengliederungen der Geschichte eignet, kann man als Scheidungsgrenze zwischen archaischer und klassischer Kunst ebensogut die Mitte des V. Jahrhunderts wählen wie das Jahr von Salamis, 480.

Aber das Bild ändert sich, wenn wir das andere Körperideal betrachten, das wir als das dynamische bezeichnen wollen. Wir sind ihm schon früher begegnet. Denn die Entwicklung von den überschlanken, mageren, bauchlosen Apollines des hocharchaischen und mittelarchaischen Stils zum Apollo aus Attika in München (S. 147 Abb. 267) und dem von Piombino (S. 163 Abb. 303/4) bestand ja nicht nur in der neuen Durchbildung der Bauchmuskulatur und in der strafferen Gliederung der Gesamterscheinung (oben S. 144ff. und 162ff.), sondern auch

in der Entwicklung der Körpermasse, des Volumens. In der attischen Kunst selbst stehen sich diese zwei Körperideale gegenüber. In der gleichen Epoche, in der auf der attischen Basis (S. 161, Abb. 299) lauter feingliedrige, knappe Gestalten als „motorische“ Körper durcheinander wirbeln, begeistert sich Phintias (S. 161, Abb. 298) für Körper ganz anderer Art. Das sind etwas schwerfällige Gesellen mit kolossalen Schenkeln, breiter Brust und bei aller Schlankheit gewaltigen Unterkörpern, und, wenn man die auf- und abschwellenden Kurven ihrer Gliedmaßen mit den trockenen Leibern der Aegineten (Taf. XXII, Abb. 245, 247) vergleicht, dann gewahrt man, daß es sich hier nicht bloß um den individuellen Stil des Malers, sondern um ein neues Zeitideal handelt. Auch dessen Ursprünge liegen im Archaischen (S. 171), aber jetzt gehört ihm die Zukunft. Denn als die letzte Phase des archaischen Stils den bildhauerischen „Muskelmann“ so durchmassiert hatte, daß alles, was zur realen Erkenntnis der „Natur“ gehört, erreicht war, so mußte dieser in ein neues Geschlecht verpflanzt werden, um „groß“ und aufs Neue heroisch zu werden. Schwer zu sagen, wo dieses gewachsen ist. Manche vermuten, in Jonien oder auf den jonischen Inseln, und deuten Pythagoras von Rhegion, den wir anders einführten (S. 253) als seinen Prometheus. Aber eindeutig sprechende Funde fehlen und überhaupt zahlreiche Zwischenglieder, und da bei unserer unendlich lückenhaften Überlieferung schwer Klarheit zu bekommen ist über das Verhältnis der einzelnen, in einer Landschaft oder Stadt nebeneinander wirkenden Künstler zueinander, über ihre gegenseitige Beeinflussung, ja über die gegenseitige Beeinflussung der Künstler verschiedener Landschaften und Schulen überhaupt, so bleibt die landschaftliche Abgrenzung griechischer Kunstschulen einstweilen ein ziemliches Wagnis. Nur das ist sicher, argivisch ist dieser neue Stil nicht, und frühe wird er in Athen aufgenommen. Denn schon die Tyrannenmörder (S. 131, Abb. 189) gehören zu der neuen Rasse, und die herrliche ihnen nahestehende Bronze im Metropol. Museum in New York (Abb. 464) gibt mit dem neben dem Kopf erhobenen Diskus ein Motiv, das im Attischen zuhause ist (S. 155, Abb. 285; S. 161, Abb. 298).

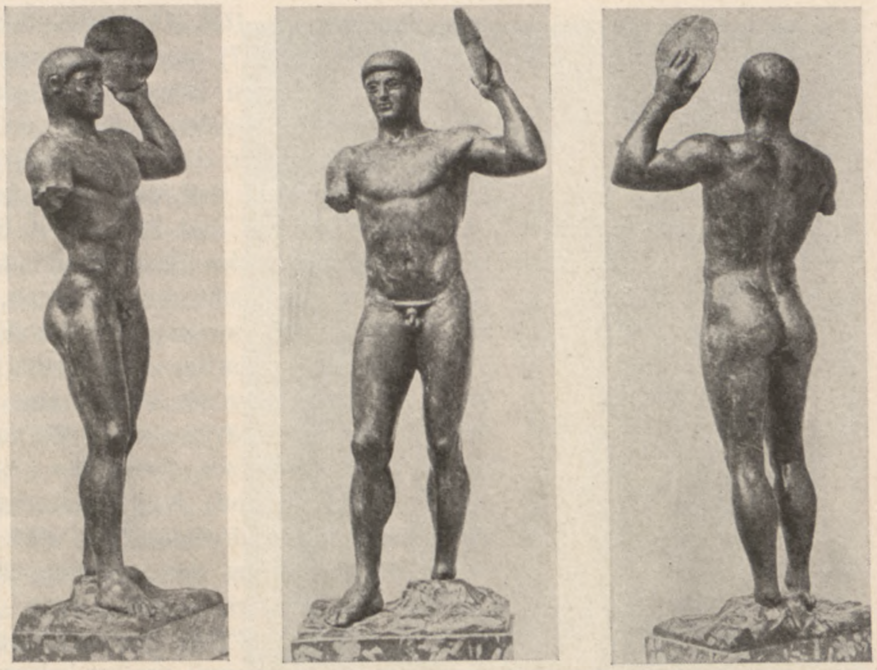


Abb. 464. Bronze eines Diskusträgers. New York, Metropolitan Museum. Griech. Original. Höhe 0,235 m. Nach Aufnahme des Museums.

Worum sich's aber handelt, wird am besten klar vor dem Torso des sogenannten „Pollux“ im Louvre (Abb. 433, S. 254), der wahrscheinlich auch ein Diskobol ist. Zuerst der Körper als von innen heraus getriebenes Gewölbe. Im Vergleich damit ist jede archaische Figur, ja sogar der Apollo



Abb. 465. Bronze eines Speerwerfers. Paris, Louvre. Etruskisch. Höhe 0,458 m. Nach Aufnahme Alinari 23924.

von Piombino (S. 163, Abb. 303), flach. Die Aegineten (Taf. XXII, Abb. 245, 247) werden daneben zu mageren Männchen. Also die innere, den Körper zu seiner vollen Rundheit steigernde Dynamik. Innerhalb dieser vollsaftigen Gesamterscheinung entsteht wieder eine neue Dynamik der einzelnen Formen des Knochengerüsts und der dieses bekleidenden Muskulatur in lauter Hebungen und Senkungen, Schwellungen und Buchten, sich ausbreitenden Flächen und tiefen Begrenzungen, von Abstufungen von Licht und Schatten, als wäre das nicht ein sterblicher Mensch, sondern eine Landschaft mit Gebirge und Tal. In dieser großartigen Gliederung gewinnt nicht nur das Relief der Oberfläche als solches eine neue Tiefe seiner Kontraste, sondern in dynamischer Wirkung und Gegenwirkung erhalten die einzelnen Teile des Körpers eine Stoßkraft, durch die das ruhende Kräftespiel des archaischen Apollo zu einem eigentlichen dramatischen wird. Denn schließlich bedeutet die Musterung der bewegten Oberfläche nicht ein abstraktes Formenspiel, sondern den Ausdruck einer durch einen bestimmten Willen hervorgerufenen Aktion, die um so gewaltiger erscheint, weil sie den kolossalen Leibern mit Widerstreben abgerungen erscheint. Muskel ist erst jetzt wirklich Fleisch geworden, das Gebäude der Brust erst jetzt knochiges Gehäuse, und die michelangelohafte Erscheinung ist von einer Sinnlichkeit durchwogt, als wäre ihr Atem Rauch. In diesen Figuren vollzieht sich der gleiche Prozeß der Gliederlösung und der Antithese wie in der gleichzeitigen Tragödie des Aischylos, und auf dieses trotzige Athletengeschlecht hat Pindar seine Siegesoden gedichtet.

Noch eines wird hier sichtbar. Nur die Antike kennt den Torso, das heißt, nur in ihr ist das Fragment des Körpers, der des Kopfes, der Arme, der Füße und damit aller Merkmale des zeitgebundenen Ausdrucks beraubt ist, erträglich. Der Torso des Pollux ist weder Individuum, denn das ihm fehlende Antlitz kann nicht zu uns sprechen, noch „tut" er etwas, denn wir wissen nicht, was seine Hände getragen haben, ja wir können uns sein Motiv nur durch gedankliche Interpretation klar machen. Dies aber ist ein zweiter Vorgang, der dem unmittelbaren Augengenuß zwar zu Hilfe kommen kann, aber für ihn nicht nötig ist. Das Erleben der fugenartigen Komposition dieser Körperlichkeit reicht aus. Denn der Torso gibt ja das Zentrum der Persönlichkeit, von dem aus die Extremitäten so notwendig bestimmt werden, daß sie für die Phantasie mitspielen, obgleich sie nicht da sind. Ein solches Erleben ermöglicht nur der Torso der nackten Figur, aber auch nur jener von so elementarer Kraft des Stils wie in der Antike. Nur die unvollendeten Werke des Michelangelo besitzen eine ähnliche Energie unmittelbarer Anschauung.

Früher (S. 186f.) haben wir darauf aufmerksam gemacht, daß das Interesse für die Darstellung der Bauchmuskulatur in der reif archaischen Kunst der Absicht diene, die archaischen Sonderteile durch durchlaufende Bewegung zu vereinigen. Diese Absicht ist jetzt erreicht. Am menschlichen Körper dienen die Beine dazu, das gesamte System zu tragen und zu be-



Abb. 466. Grabrelief. Delphi, Museum. Sich reinigender Athlet mit Hund und Diener. Marmor. Griechisches Original. Nach Aufnahme Alinari 24745.

wegen. Aber die eigentliche Bewegung des Körpers im Sich-drehen, Sich-wenden, Sich-strecken, Sich-bücken vollzieht sich in Hüfte und Bauch. Deshalb ist der Rumpf der eigentliche Schauplatz, auf dem jedes Bewegungsmotiv sich abspielt, und deshalb gilt die bildhauerische Leidenschaft dieser Übergangsmeister und des Michelangelo gerade ihm. Es werden also die entscheidenden Zäsuren gefunden: seine Abgrenzung gegen Schenkel und Glied durch die große Beckenlinie von einem Hüftbeinkamm zum anderen, seine Einteilung durch die Medianrinne, die von der Brustmitte zum Nabel führt, und die sorgfältige Behandlung dieses letzten selber. Die Bauchwand ist durch die waagerechten Inskriptionen gegliedert, und die geraden Bauchmuskeln werden durch tiefe Täler von den schrägen geschieden. Von diesem elastischen Teil wird nachher das feste System des Brustkorbs in einer Grenze abgesetzt, deren sich wölbende Linie der des Beckens in entgegengesetztem Sinne entspricht. Die Horizontalen der Inskriptionen wiederholen sich in der waagerechten Anordnung der Brustmuskeln, die Medianrinne wird von dem Tal zwischen den Brustmuskeln wieder aufgenommen, und an den breiten Flächen der Brust bricht sich gleichsam der ganze Sturm der Bewegung. Die ausgezeichnete etruskische Bronze eines Speerwerfers im Louvre in Paris (Abb. 465), die auf ein griechisches Vorbild von etwa 480 v. Chr., das also etwa zehn oder fünfzehn Jahre älter ist als der „Pollux", zurückgeht, zeigt eine frühere Stufe dieser theoretischen Durcharbeitung des Torsos. Wie sehr sie von anatomischen Studien begleitet war, demonstriert die an beiden Werken sozusagen als Glanzstück vorgeführte Darstellung der Sägemuskulatur. Aber die Anatomie war nur notwendige Grundlage. Die Hauptabsicht gilt der neuen Architektur der Erscheinung, zuerst ihrem Volumen mit seiner Flächenbewegung und der Herausarbeitung der klaren Achsen. Mit dieser Einteilung des Körpers durch klare Horizontalen und Vertikalen, die die Natur zwar darbietet, aber niemals so eindeutig zur Anschauung bringt, ist ein symmetrisches System geschaffen, an dem jede Bewegung, die rein körperliche oder die seelisch veranlaßte, sofort wie an einem Pegel abzulesen ist, und das Formerlebnis vor Schöpfungen dieses Übergangsstils ist um so eindringlicher, weil ähnlich wie bei Michelangelo ein gewisser Konflikt besteht zwischen Körpermasse und Motiv, als wollten diese gewaltigen Leiber der Bewegung nur widerstrebend gehorchen. Wunderbare Selbsttreue der Entwicklung. Mit der geschlossenen, ruhigen Gestalt der Apollines hatte die archaische Kunst begonnen (S. 179). Nachher wird die Figur von außen, von den Extremitäten her angegriffen, und in der marionettenhaften Lebhaftigkeit des jünger Archaischen scheint sie sich in Bewegung zu verlieren.

Nun hat sich die alte Idee wiederhergestellt. Der „Torso“ setzt sich wie der cantus firmus eines fugierten Chors all der Variante der äußeren Motivation entgegen, die ihn umspielt und zugleich in ihm wurzelt, die äußere Aktion ist in sein Inneres verlegt und wird gebändigt durch die substantielle Ruhe der zeitlosen Erscheinung.

Das neue Ideal hat sich nicht überall gleichmäßig durchgesetzt. Mit der Rundheit des „Pollux“ verglichen, sind der pompejanische Apollo (Abb. 437, S. 255) und die Werke der Hegiasgruppe (Abb. 452, S. 261) flach und mangelhaft durchgebildet, und erst in der Entwicklung von der älteren (Abb. 434, S. 254) zur jüngeren (S. 255, Abb. 435) Figur kommt unser hypothetischer Pythagoras zu einer breiteren und volleren Komposition. Aber der Meister des herrlichen Grabreliefs mit Sklave und Hund in Delphi (S. 271, Abb. 466) gehört in die neue Reihe. Die entscheidende Schöpfung des neuen Stils sind die Skulpturen vom Zeustempel von Olympia (Abb. 359—369, Taf. XXV). Das Figurengewoge der Kentaurenschlacht besteht aus massigen schwerfälligen Körpern, deren fleischiger Charakter mit Behagen geschildert ist. Schlangenähnlich schieben sich die liegenden Gestalten aus den Giebelecken heran, träge winden sie sich mit ihren ungeschlachten Gliedern aus ihrem Mantel heraus wie aus einer Muschel. Als reckten sie sich aus tausendjährigem Schlafe. Wenn die knieenden Griechen die Mädchenräuber niederzupressen suchen (Abb. 368, Taf. XXV), dann scheinen die übermäßig gestreckten Leiber unter ihrer eigenen Last zusammenzusinken. Die Eckfiguren haben fette Körper, so daß ihr Bauch sich rundet. An dem knieenden Pferdeknecht (Abb. 365, Taf. XXV) schieben sich über dem Nabel zwei Hautfalten zusammen. Aber aus den unter sich sehr ungleichen Meistern ragt einer heraus, der Meister der Herakles-Stiermetope. Die Gestalt des Herakles mit der Gegenbewegung des Oberkörpers und der Drehung in der Hüfte gehört ganz in die Nähe des „Pollux“ (Abb. 372, S. 217.)

In den Olympiagiebeln sind die ruhig stehenden Götter und Heroenfiguren von Zeus und Apollo, Pelops und Oinomaos (Abb. 361, Taf. XXV) die relativ schwächste Leistung. Sie sind weniger rund als die Griechen, Kentauren und der Herakles der Metopen, ihre Körpergliederung ist matter, schwächer auch ihr Relief. Neben diesen schläfrigen Körpern wird die eigentliche Leistung der argivischen Schule deutlich.

Den klotzig untersetzten Charakter ihrer Statur haben Kleobis und Biton (S. 103, Abb. 115) bis auf die Bronze von Olympia (S. 255, Abb. 437) vererbt, ohne daß wir bei dem Fehlen der Zwischenstufen verfolgen könnten, inwieweit der Einfluß anderer Schulen, wie etwa der des „Pollux“ bei der Umbildung mitgewirkt hat. Jedenfalls steht in der Bronze eine runde „dynamische“ Gestalt vor uns. Und nun ist im Gegensatz zu „Pollux“ und den bewegten Olympischen Giebelfiguren von vornherein die beinahe abstrakte Einfachheit der Figur bezeichnend. Ruhiges Stehen mit entlastetem, vorgesetztem einen Bein, das gab es schon im Attischen um 480 v. Chr. (Taf. XVII. Abb. 197), elegantes Schreiten auf dem spätarchaischen Heroenrelief aus Thasos (S. 210, Abb. 341). Bei dem motorischen Motiv als solchem liegt das eigentliche Problem gar nicht, sondern bei seiner dynamischen Durchbildung. Wie der Torso schwer auf den Säulen der Beine aufliegt, wie er sich ausweitet und rundet, wie die schwellenden Formen des Bauches zur breiten, tief atmenden Brust übergeleitet werden, und der als Kugel behandelte, sich leicht neigende Kopf wie ein First auf dem Dache der Schultern aufsitzt: darin drückt sich eine beinahe asketische Künstlergesinnung aus, die auf jede Liebenswürdigkeit der Form verzichtet, um ein konstruktives Ideal der einfachsten organischen Körperlichkeit zu verwirklichen, wie es nach dem Vorbild der Antike von Hans von Marées wieder gelehrt wurde. Die Bronze enthält schon das ganze Programm, das Polyklet verwirklicht. Sie mußte gleichsam nur aus ihrem dumpfen Brüten geweckt werden, um plötzlich so leicht dahinzuschreiten wie der Doryphoros (Abb. 440, S. 257). Fuß, Knöchel,

Unter- und Oberschenkel sind aufs neue durchgearbeitet, um jenen federnden Umriß, jene überall pralle gewölbte Plastik zu erhalten, in der es keine tote Stelle gibt. Und die spiegelnden Flächen der durchziselierten Bronzehaut lassen alle die Überschneidungen und Bindungen der Muskulatur durchscheinen wie die Haut des lebenden Körpers. Mit dem elastischen Schritt ergibt sich das leichte Wiegen des in der Taille eingezogenen Körpers auf jener Beckenlinie, die wir am „Pollux" (Abb. 433, S. 254) zuerst kennengelernt haben. Die schrägen Bauchmuskeln quellen am Hüftbeinkamm über, die Bauchmuskulatur scheint von der Brust her herabzufließen, und, da das Relief überall, an den Armen, den Schultern, der Brust neu aufgewölbt ist, und die Grenzlinien der einzelnen Körper- und Muskelregionen mit der größten Schärfe abgesetzt sind, so ergibt sich wirklich eine neue Menschwerdung. Das Ideal des vollsaftigen, ausgereiften Männerkörpers von etwa 25 Jahren ist immer griechisch gewesen. Aber nie vor- und nachher ist es aus dem ethischen Ideal heraus so bis in die letzten Fingerspitzen hinein restlos mit dem Auge erlebbare, mit den Händen greifbare vollendete Anschauung geworden wie hier. Der Doryphoros ist das Gegenstück zum dorischen Tempel. Das gleiche dynamische Kräftespiel durchwogt die eine Gestaltung wie die andere, und die erdenschwere Erscheinung bedarf keiner inhaltlichen Idee außerhalb ihrer. Der Doryphoros hat in der griechischen Plastik selbst die größte Wirkung ausgeübt, auf die attische Kunst zuerst, nachher wieder auf die Meister des IV. Jahrhunderts, auf Skopas und Lysipp und später auf die Kopisten des Römertums, die ihn, die Idealfigur des „Achilles" zu Feldherren und Kaiserfiguren umschufen. Aber, wo später auch immer Renaissance und Barock, Klassizismus und noch die Moderne es unternehmen, sich mit der Antike zu messen, messen sie sich, bewußt oder unbewußt, mit ihm. Er ist die klassische männliche Figur schlechthin.

Die „Entfaltungs"motive, Stehen und Schreiten, sich leicht aufstützen, sich den Kranz aufsetzen, in der Entwicklung Polyklets und seiner Umgebung sind immer neue Versuche, das organische Wesen des männlichen Körpers in einfachen natürlichen Situationen zum Sprechen zu bringen. Entlastung der einen Körperhälfte, oder chiastische Überkreuzung der Bewegung wie im Doryphoros, wo rechter loser Arm und links schreitendes Bein dem rechten tragenden Bein und dem linken tragenden Arm kontrastiert werden, oder die Antithese der oberen Körperhälfte gegen die untere durch die erhobenen Arme im Diadumenos (Abb. 442, S. 257): in all diesen Stellungen durchdringen sich „motorischer" und „dynamischer" Rhythmus gegenseitig. Die Absicht durch die Flächenführung in der Hauptansicht der Figur von vorne sie als eine von vorne nach hinten ablesbare Rundheit ganz zur Anschauung zu bringen und den Umriß ohne Härte und Bruch — im größten Gegensatz etwa zum Diskobol des Myron — in reinem Wohlklang des Übergangs um das Ganze herumzuführen, ist im Diadumenos, dem reifsten Werk des Polyklet, am vollendetsten gelöst. Das Ebenmaß dieser Figuren und ihre innere Harmonie habe immer verlockt, einem in ihnen verwirklichten geheimen Gesetz zahlenmäßiger Proportionen nachzuspüren. Polyklet hat ja eine Proportionslehre theoretisch und praktisch demonstriert, aber gefunden ist diese noch nicht. Aber wenn irgendwo der immer in eine Welt der Zwecke eingeordnete Mensch aus ihr herausgenommen worden ist, um allein sich selbst zu gehören und in seinem reinen musikalischen Sein den Sinn des Mörikeschen Wortes zu verwirklichen:

„Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst"

dann ist dies im Idolino (S. 196, Abb. 325/26) geschehen.

Neben der Gruppe dieser argivischen Werke, zu deren Geschlossenheit eine gewisse Einförmigkeit gehört, verwirklichen die anderen gleichzeitigen Meister eine Fülle verschiedener Körperideale. Obgleich wir bei der notwendigen Kürze unserer Darstellungen nur immer die

Hauptlinien der Entwicklung zeichnen können, welcher Reichtum von individuellen Körpercharakteren aus den Jahren 460—440 v. Chr. steht hier vor uns. Neben der noch leise altertümlich befangenen Heraklesstatue des Myron (S. 252, Abb. 429) die weiche, geschmeidigere Zartheit der Figur in New York (S. 261, Abb. 452), neben dem steil aufragenden Omphalosapollo (S. 253, Abb. 430) die lässig breit dastehende unschuldige Siegerstatue in Cleveland (S. 255, Abb. 435). Jeder Künstler hat sein bestimmtes Körperideal, und nur in diesen Jahrzehnten nach 480 und schon nicht mehr in der Kunst Polyklets, in der die Natur normalisiert wird, haben die Gestalten etwas von dem individuellen Charakter und der Poesie des lebenden Modells, das Knabengymnasion und Kampfschauplatz in überreicher Fülle darboten. Anatomisches Verständnis des Körpers, „motorische" und „dynamische" Form werden allmählich Gemeingut. Die einzelnen Künstler unterscheiden sich weniger in ihrem Können als in ihrem Wollen, in dem Ziel der neuen Idealität, zu der sie die individuelle Natur benützen. Hier nun stellt sich der attische Stil in bewußten Gegensatz zum Peloponnesischen. Wenn man nämlich Doryphoros (S. 257, Abb. 440) und Diadumenos (S. 257, Abb. 442) mit Omphalosapollo (S. 253, Abb. 430) und Kasseler Apollo (S. 199, Abb. 330) vergleicht, dann könnte man mit der Übertreibung, die allen solchen um der Anschaulichkeit willen geprägten Gegensatzbegriffen innewohnt, sagen, jene seien vor allem in der Horizontale gedacht, diese aus der Vertikalen, und die „Pythagorasgruppe" (S. 254/55, Abb. 434/35) stünde in der Mitte zwischen beiden Extremen. In der Architektur der Figur spiegelt sich also auch das Bildungsgesetz der Bauarchitektur, des reinen dorischen Horizontalbaues wie in Paestum (S. 108, Abb. 124) und des jonisierenden Attischen wie in Propyläen, Niketempel (Taf. XV, Abb. 182), Erechtheion (Taf. XIV, Abb. 171) und Parthenon (S. 109 Abb. 127) mit seiner vertikalen Tendenz.

Die steil schlanke Figur ist altes attisches Ideal von Amasis (S. 144, Abb. 256) her bis zum „Kritiosknaben" (S. 170, Abb. 313). Durch die „dynamische" Form hat sie neue Körperlichkeit gewonnen und eine neue Freiheit ihres Wuchses. Es hat seinen tiefen Sinn, daß die attische Kunst jenes Schreitmotiv, das für die argivische Kunst obligat war, nicht aufgenommen hat. Diese zeitliche Bewegung war ihr für ihre Absicht der ganz in sich selbst ruhenden Erscheinung schon zu viel. Daher läßt der Meister des Omphalosapollo (S. 253, Abb. 430) seinen Gott ganz gerade aufsteigen. Statt jenes Mitschwingens und Mitbalancierens des Torsos mit der Schrittbewegung im Doryphoros ist der Körper mit den absichtlich zurückgenommenen eckigen Schultern eigentümlich gestreckt und herausgewölbt und gewinnt durch die reine Frontalität des langen Wuchses auf den hohen Beinen eine ganz bestimmte Fassade. Dieser unbewaffnete Gott ist scheinbar wehrlos und in seiner Nacktheit allen Blicken preisgegeben. Aber der aristokratische Stolz seiner Haltung läßt ihn wie unangreifbar erscheinen, er selbst ist sich Schutz und braucht keinen anderen. So ist der alte Gedanke des göttlichen Apotropaion (S. 176 ff.) neu gefaßt und aus dem mythischen Symbol in das ruhige Sein der adeligen menschlichen Erscheinung verlegt.

Im Kasseler Apollo (S. 199, Abb. 330) ist dieser apotropäische Glanz der Persönlichkeit auf andere Weise verwirklicht und gesteigert. Die Füße sind in bewußter Ablehnung der freien Standmotive der gleichzeitigen Kunst nahe zusammengerückt, so daß die Figur sich in einem gleichseitigen Dreieck entwickelt, dessen Spitze auf dem Boden steht und dessen Basis die Schultern bilden. Die Gestalt mit den bekannten Zäsuren der Beckenlinie, der Einziehung in der Hüfte und der Brust wächst also von unten nach oben auf, um sich immer wuchtiger und herrischer zu entfalten. Dabei ist das Muskelspiel des Torsos neu interpretiert. Im Stil Polyklets, auch am Omphalosapollo und in zahlreichen anderen gleichzeitigen Werken stehen die einzelnen Partien gleichwertig nebeneinander oder sind, wie gerade am Omphalosapollo, mit einer gewissen Üppig-

keit entfaltet. Am Kasseler Apollo aber, der in weniger schlanken Proportionen angelegt ist als jener, ist die Bauchpartie sehr knapp behandelt. Sie als der Sitz der eigentlichen Sinnlichkeit des Körpers wird der überbreiten Brust untergeordnet, dem Sitz alles dessen, was innerhalb des adeligen Ideals der ἀρετή griechisch unübersetzbar ϑυμός heißt. Der Körper ist in einer Skala sittlicher Ideen aufgebaut, die ihre Krönung in dem geistigen Antlitz findet, von dem wir später sprechen. Zu dieser Rhythmik gehört also ein Heraufwachsen der ursprünglich bloß körperlichen Erscheinung in den Geist, dessen Träger das Haupt ist. Nie haben in der ganzen Geschichte der Kunst Menschenbilder ihren Kopf stolzer getragen als die Götter dieser Jahrzehnte. Zugleich aber kehrt dieses Heraufwachsen in eine Gegenbewegung um, in ein Niederrinnen des Glanzes und der Gnade der Gottheit auf die Welt.

Ein verwandtes Problem greifen wir von einer anderen Seite her an. Zu der Bewegungsfigur gehört ihre „Leichtigkeit", zur Athletik überhaupt das Ideal des leichten Menschen, des Läufers, Springers und Reiters, der die natürliche Körperschwere zu bändigen und zu überwinden sucht. Und da die Griechen nicht nur ein Volk von erzogenen Athleten, sondern auch eines von geborenen Tänzern waren, und der Tanz ebenso religiöse Institution war wie alle Kunst, so gilt das Interesse des agonalen Typus, modern ausgedrückt, ebenso dem Schwer- wie dem Leichtathleten. Beider Modelle standen dem Künstler zur Verfügung. Wie sie sich gegenseitig beeinflussen, zeigt die prachtvolle Bronze des Poseidon von Artemision (Taf. XXVIII). Die ausschreitende Figur des Zeus oder des Poseidon, von denen der eine Blitz und Adler, der andere den Dreizack in die Weite sendet, war alter Vorwurf, den wir aus zahlreichen kleinen Bronzen, von Münzen und Vasenbildern kennen. Aber alle diese Vorläufer läßt diese Schöpfung des „Kalamis" weit hinter sich deshalb, weil nie zuvor die Energie des weitausholenden Schreitens und der ausgebreiteten Arme so weit getrieben war wie hier. Und wieder vermählen sich motorische und dynamische Konstruktion der Figur in wunderbarer Weise. Denn die Bewegung von Armen und Beinen gewinnt ihre Kraft nur, weil sie von diesem Zentrum, dem Torso, ausgeht, und dieser hinwiederum, von jener mitgerissen, verliert seine Schwere. In einer Konzeption ganz anderer Art, aber aus dem gleichen Geiste der Epoche heraus ist der Marsyas der Myronischen Gruppe ein Tänzer (S. 251, Abb. 426).

An den älteren Metopen der Südseite des Parthenon tritt in den Lapithen (S.219, Abb.376) ein Körpertypus auf, der in seiner Konstruktion, ja in jeder einzelnen Zäsur des Torso dem Pollux (S.254, Abb.433) so nahe verwandt ist, daß die Einordnung dieser Figur in die ältere Parthenonkunst und nicht in die theoretische Reihe der Werke des „Pythagoras" sich empfiehlt. Um aber den Sinn der Entwicklung zu erkennen, hat man nur die Metope eines jüngeren Meisters von dem gleichen Bau (Abb. 377, S. 220) mit der anderen zu vergleichen. Die Unterschiede der Komposition werden uns später beschäftigen. Hier interessiert uns nur die Weiterentwicklung des körperlichen Typus. Die Einziehung des Bauches unter der Brust ist beiden Lapithengestalten gemeinsam. Aber an der älteren Figur ist dieser für die Entwicklung so entscheidende Zug, den auch der Pollux schon besitzt, noch nicht ausgenützt. Zu der Befangenheit des älteren der Faustkämpferpraxis entlehnten Motivs gehört auch die Gliederung der Figur in waagerechten Parallelen, also jene Gleichwertigkeit der Einteilung der Muskulatur, die wir oben (S. 271) schon gestreift haben. In der jüngeren Komposition aber, die kaum ohne Kenntnis der vorausgehenden Heraklesmetope in Olympia (Abb.372, S.217) geschaffen ist, strömt die chiastisch-kontrapostische Bewegung nicht nur von den Zehen des zurückgestellten Fußes zu dem ausgestreckten, zum Schlage ausholenden rechten Arm und vom vorgesetzten rechten Knie zum linken Arm, der den Kentauer heranreißt, sondern die Lapithengestalt hat dadurch erst ihre neue Elastizität und den hinreißen-

den Schwung ihres Motivs gewonnen, daß in der Körperdrehung in der Hüfte die Brust frei aus der schmal und flach gewordenen Bauchpartie herausgedreht wird. Das ist es, was wir unter der neuen Leichtigkeit des Körpers verstehen, die Mühelosigkeit seiner Spannungen. Dieses an den jüngeren Parthenonmetopen zuerst geformte neue Körperideal wirkt weit über die Parthenonkunst hinaus, es herrscht ebenso an den Friesen des Theseion (Abb. 385/86, S. 224), wo die Metopen ähnlich wie die älteren des Parthenon von der vorhergehenden Bildhauergeneration gearbeitet sind (S. 223, Abb. 384), wie an den Friesen des Niketempelchens (S. 226, Abb. 389), in Phigalia (S. 228, Abb. 392/93) und am Heratempel von Argos (S. 227, Abb. 391).

Auch die ausgebildetste Technik kunstwissenschaftlicher Begriffe führt nur an die Erscheinungen heran, kann sie zwar beschreiben, sie selbst aber ebensowenig erklären oder gar ersetzen wie die moderne Biologie das Geheimnis des Lebens. So reicht kein menschliches Wort aus, um die Herrlichkeit der Giebelfiguren des Parthenon zu erfassen, des Kephalos des Ostgiebels, (S. 223, Abb. 382) und des „Kephissos" des Westgiebels (S. 222, Abb. 380). Denn über jene Eleganz des Lapithen der jüngeren Metope (S. 220, Abb. 377) hinaus haben diese Körper noch einmal Volumen, Breite, Atem gewonnen. Ganz anders als die beschränkte Abstufung des Reliefs der Metope oder des Frieses, erlaubt die Raumtiefe des Giebels die wohlige Ausbreitung der Figur und die Bettung der Glieder, und man muß auf die ängstlich zusammengeschobenen Aegineten (Taf. XXII, Abb. 245 und 247) und auf die sackartigen olympischen Leiber (Taf. XXV) zurückblicken, um die Göttergelassenheit in Liegen und Lagern dieser Himmelssöhne zu begreifen. Man hat sich die walzenförmigen Leiber von Speerwerfer (S. 270, Abb. 465), Diskusträger (S. 269, Abb. 464) und Pollux (S. 254, Abb. 433) zu vergegenwärtigen, um die breite Gelöstheit der Flächenbewegung zu erfahren, in der diese Körper umschrieben werden. Ihre Bewegung steigt zuerst zu den Knien auf und gewinnt durch deren eckige Spitze ihren ersten Halt für das Auge. Dann sinkt sie, von den Schenkeln geführt, abwärts, um wieder an der entscheidenden Partie des Bauches sich zu sammeln und dann in der Brust aufzusteigen und sich zu beruhigen. Eine so souveräne Lockerheit des körperlichen Gewichts, ein solches Behagen der Entspannung und Spannung zugleich, eine solche Freiheit in der Behandlung der knochigen Struktur, der festen Muskelteile und des weichen Bauches, und eine so freie Größe wogender Kontrastierung dynamischer Formen ist auch Michelangelo nicht möglich gewesen. Niemals wieder ist der nackte menschliche Leib so reiner Jubel der Schöpfung geworden und Krönung ihres Werkes wie hier, und was die Mutter Erde nicht selbst hervorzubringen vermag, das dichtete ihr in der Vollendung ihres Traumes der für uns namenlose Künstler, der größte Menschenbildner, den es je gegeben.

B. Der weibliche Körper und das Kleid. Zu den religiösen Ideen, die das archaische Zeitalter dem Klassischen vererbt, gehören auch die Charaktere der großen Göttinnen, die schon die homerischen Gedichte gefaßt hatten. Da steht als Gegnerin der königlichen Hera die jungfräuliche Athena, listen- und erfindungsreich wie Odysseus, ihr Schützling. Da mischt sich in den Kampf die Anstifterin des ganzen Unheils, Aphrodite, die zarte, selber, und Thetis steigt aus dem Meere, um den geliebten Sohn zu trösten. Apollo hat Leto zur Mutter und Artemis zur Schwester und haust mit ihnen auf der hochheiligen Insel Delos, und Demeter und ihre Tochter Kora haben die Herrschaft über Eleusis, und nur der Eingeweihte darf ihnen nahen. Jede dieser Göttinnen hat nicht nur ihren eigenen Bereich der Macht im Kult in Segnungen und Strafen, jede ist nicht nur dem Leben der Frauen und auch dem der Männer in besonderen nur ihr eigenen Wirkungen verbunden: jede stellt auch einen bestimmten, nach dem Beispiel der Irdischen geformten Charakter dar, und wenn sie auch durch die Gleichförmigkeit der Kultriten, in denen

sich die gesetzmäßige Einfachheit alter Agrarverhältnisse, ihr gemeinsamer Nährboden, ausspricht, ja wenn sie überhaupt eben als Frauen untereinander nahe beisammen stehen, näher als die Götter der Männer, so sind sie doch tief durchgebildete Individualitäten, und die Geschichte des europäischen Frauentums beginnt mit ihnen. Aber das wirkliche Leben war unendlich reicher und vielseitiger als die Dichtung vom Heldenkampf und der Irrfahrt der Männer. Denn, da tief zu innerst im Wesen der griechischen Religion die Idee des Lebens steckt in allen seinen Äußerungen, vor allem aber als Wachstum, Saat, Blüte, Frucht, Kraft, Schönheit und Gesundheit, so ist die Frau bei ihrem näheren natürlichen Verhältnis zur Erde in diesem Sinne nicht nur die eigentliche Schöpferin und Trägerin dieser Religion des sich unaufhörlich neu gebärenden Lebens, sondern diese manifestiert sich überhaupt eigentlich in den großen Göttinnnen und ihren Kulten. Dieses religiöse Frauentum ist das Gegenstück zum Heroentum des Mannes. Jede Betrachtung griechischer Kultur, die das nicht erwägt, ist ungeschichtlich, wobei wir den matriarchalen Charakter der kretischen Kultur und anderer prähistorischer Schichten, die dem historischen Griechentum der Wanderungen vorausliegen, aber nachhaltig auf dieses eingewirkt haben, außer acht lassen. Bei dem maskulinen Charakter des Dorertums und bei den Begleiterscheinungen der heroisch soldatischen griechischen Existenz, dem Athletenkult, der Verherrlichung von Knaben- und Männerschönheit durch Kunst und Dichtung, bei all dem, was man als das Apollinische und Herakleische in der Konstruktion des griechischen Daseins ansprechen kann, vergißt man leicht, daß der ganze Inhalt der Akropolis von Athen also Parthenon, Erechtheion, Niketempel mit der Unzahl kostbarster Weihgeschenke einer Göttin, eben der Athena gehörte. Die größte künstlerische Gesamtleistung, die das Abendland je hervorgebracht hat, stand also unter der Herrschaft einer jungfräulichen Göttin. Ebenso ist der größte griechische Mysterienkult, dessen Mitgliedschaft noch den römischen Kaisern erstrebenswert erschien, der von Eleusis, der eines Paares von Göttinnen gewesen, und die Träger der anderen religiösen Idee, welche im VI. Jahrhundert wie ein Sturm durch die griechischen Landschaften fegt, um nachher das Theater und die ganze dramatische Dichtung hervorzubringen, des Dionysoskults, waren wieder Frauen. Wenn wir hier eine Statistik der uns erhaltenen Weihgeschenke in Bronze oder Ton aufstellen könnten, aus denen wir erst die Inhaber zahlreicher namenlos auf uns gekommener Tempel erschließen, so würde sich herausstellen, daß weitaus der größte Teil griechischer Tempel und Heiligtümer Göttinnen gehörte, nicht Göttern. Die Frauen waren immer frömmer als die Männer.

Daher hat auch die klassische Kunst im heroischen Frauenbild das gleichwertige Gegenstück zu dem des Mannes geschaffen, im Grunde nach den gleichen Gesetzen. Nur mit einer von vorneherein gegebenen Beschränkung. Da die Frau nicht, oder in der Kunst gleichgültig gebliebenen Ausnahmefällen, am soldatisch-sportlichen Leben des Mannes Teil hatte, fehlen für sie alle jene „motorischen" Motive der Agonistik. Es gibt keine weiblichen Diskus- und Speerwerfer, Läufer, Ringer usw. Der Frau gehört der Tanz. Aber da dieser auch nur ein Schreiten (Abb. 69 A, S. 73; Abb. 70, S. 74) war, und da die weiblichen Akrobatenkünste, die wir gelegentlich durch Vasenbilder kennen, auch keine Aufnahme in die große Kunst gefunden haben, so gibt es überhaupt keine stark bewegten Frauenbilder. Zum Frauenbild gehört also zuerst die Ruhe. Diese war sein wunderbares Vorrecht nicht nur, sie war seine Idee. Aber diese konnte die archaische Kunst zwar andeuten, wie in den samischen Herastatuen (Taf. XVIII, Abb. 204/05), der stehenden Berliner Göttin (Taf. XXI, Abb. 230) oder der Aphrodite von Auxerre (Abb. 251, S. 142) aber nicht darstellen. Denn Ruhe zeigt sich nur an der Bewegung. Diese aber kann erst der neue Stil anschaulich machen.

Ein anderes Unvermögen des Archaischen ist noch merkwürdiger. Ideal jeder archaischen Kultur ist die Frau, nicht das Mädchen. Da alle diese großen griechischen Göttinen Ehegöttinnen sind, Fruchtbarkeitsgöttinnen für reiche Ernte und Kinderschar, Geburtsgöttinnen für gute Niederkunft, so ist ihr Charakter matronal. Und zum Bilde der südlichen Frau gehört überhaupt die Verhüllung, so wie Eryphile auf dem Amphiaraoskrater (Abb. 97, S. 89), Thetis auf der Theseusschale des Panaitiosmalers (Taf. XVI, Abb. 194), die Göttinnen des Bostoner Reliefs (Taf. XXIII, Abb. 358), die Ehefrau vor dem Weihrauchständer auf dem römischen Gegenstück (Abb. 354, S. 214), die Unterweltsgöttin auf dem Lokrirelief (Abb. 350, S. 212), die Hera der Metope von Selinunt (Abb. 345, S. 210) mit dem Mantel auf dem Kopfe dargestellt sind, und wie es das klassische Bild der Europa (Abb. 432, S. 253) zeigt. Aber alle die archaischen Göttinnenbilder kennen diesen Zug gar nicht. Keines ist verhüllt. Das mag seinen Grund in der Absicht haben, ewige strahlende Jugend darzustellen, der freilich die feierlichen Muttergesichter der Samierin (Abb. 203, Taf. XVIII) und der sitzenden Berliner Göttin (Abb. 309, S. 167) widersprechen. Im wirklichen Kult waren solche Bilder gewiß oft mit geweihten Festkleidern, wie wir sie aus Nachrichten über Kultgebräuche kennen, behängt. Aber Verhüllung konnte der archaische Stil nicht darstellen, weil er die Mittel dazu nicht besaß, die fließend bewegte freie Gewandfalte.

Für ihn existiert überhaupt das Grundproblem nicht, der Gegensatz Körper—Kleid. Es beginnt erst mit der Herausbildung der antinomischen Grundkräfte der klassischen Gewandfigur.

Auf dem Nymphenrelief von Thasos (S. 209, Abb. 340) schieben sich auf der rechten Hälfte, gleitend, nicht schreitend, die Mädchen vor, dürrsteile Gestalten, um welche die Kleider wie um ein Holzgerüst hängen. Auf der Gegenseite aber steht nicht nur Apollo im Mantel breit mit dem entlasteten Fuß, sondern auch die ihn bekränzende Nymphe schreitet weit aus, und unter ihrem bewegten Gewand ist das rechte Bein deutlich sichtbar. So fangen die Zeitalter an, sich zu scheiden. Dabei fiel einer Neuerung der Tracht die entscheidende Rolle zu. Alle diese zierlichen Koren des jonisch-attischen Bereichs (Abb. 273, S. 149; Abb. 287/8, S. 156; Abb. 311, S. 169) trugen jonische Tracht, und es gehörte zur archaischen Freude an der begrenzten Einzelform, durch das elegante Geriesel und Gefältel scharfer kleiner Flächen und Linien zwar das Gestell der Figur zu behängen und zu beleben, aber zugleich zu maskieren. Nach den Perserkriegen aber um 480 herum wird die alte einfache Tracht des dorischen Peplos gemeingriechisch. Es gibt keinen größeren Gegensatz als die bäurisch schlichte Bronzefigur aus Lusoi (Abb. 438, S. 256) und die manirierte Antenorfigur mit ihren überbreiten Schultern und ihrer steifen Feierlichkeit (Abb. 288, S. 156). Den Kampf der alten mit der neuen Mode zeigt eben das Nymphenrelief aus Thasos, wo noch beide nebeneinander vorkommen. Die alte Tracht reicht noch bis in die sechziger Jahre wie auf dem Aktaionkrater des Panmalers (Abb. 415, S. 241), und noch der Meister der trauernden Epimetheia auf dem Bostoner Gegenstück (Taf. XXIII, Abb. 358) drapiert seine Figur wie ein Archaiker, wenn auch mit dem Leben der neuen Falte. Aber das sind nur Ausläufer. In Olympia tragen die stolzen Frauen des Ostgiebels (Abb. 361, Taf. XXV) und die Athena der Atlasmetope (Abb. 370 S. 217) das neue Kleid, auf dem Villa Giuliakrater, auch etwa um 460 v. Chr. (Abb. 70, S. 74), paradiert es absichtlich unbeholfen eben als „letzte Mode" und bald findet es seine erste klassische Form.

Das neue Kleid hat also einen neuen Körper, den es bedeckt, verhüllt, umschließt, zur Voraussetzung. Dieser steckt als Kern schon in der Lusoibronze (Abb. 438, S. 256), trotz ihrer flächigen Vorderansicht, und so ist zu vermuten, wenn auch nicht zu beweisen, daß die neue „dynamische" Rundheit der Frauenfigur ebenso im Bereich der argivischen Kunst geschaffen



Abb. 467. Die sog. Venus vom Esquilin. Römische Kopie. Marmor. Rom. Konservatorenpalast. Höhe 1,55 m. Nach Aufnahme Alinari 6050.

worden ist, wie die der männlichen Erscheinung. Da die archaische und noch die klassische Aphrodite (Abb. 251, S. 142; Abb. 412, S. 239; Abb. 469, S. 285) bekleidet ist wie alle anderen Göttinnen auch, so war für die Kunst die Aufgabe, nackte Frauenbilder zu schaffen, selten, ja es blieb zuerst nur eine Möglichkeit, das Weihegeschenk der Hetäre, die in vielen Fällen zu Tempel und Kult gehörig, dazu berechtigt war. So kommt also die nackte Flötenspielerin auf den Altar in Rom (Abb. 255, S. 215); und so ist gewiß auch die sogenannte Esquilinische Venus (Abb. 467), die sich im Diadumenosmotiv (Abb. 442, S. 257) ein Band um das Haar windet, zu erklären, eine römische Kopie nach einem Werk des Übergangsstils um 450 v. Chr., gewiß kein römisches Pasticcio, als die sie oft verstanden wurde, auch nicht die Taucherin Hydna in Delphi nach Pausanias X, 19, 1, für die Sandalen unmöglich wären. Zu der reifen Kunst um 440 v. Chr. gehören die Niobide in Rom (Abb. 373, S. 218), die Amazonen (Abb. 445/49, S. 258/59), dem Ende des Jahrhunderts die herrliche Bronze in München (Abb. 468), gewiß auch ein Weihegeschenk einer Buhlerin, deren Geist und Motiv so sehr mit der „Idolinowelt" der jüngeren argivischen Schule (S. 273) zusammenhängen, daß sie trotz ihrer Vereinzelung kunstgeschichtlich gewiß mit Recht mit dieser in Zusammenhang gebracht wird. Das flache Relief der Flötenbläserin, die eigentümliche Gebundenheit im Motiv des Stehens, im geknickten Umriß der Hüften, in den überbreiten Schultern und den seitlich weit voneinander abgerückten Brüsten an der esquilinischen Venus, die knospenhaft schwellende Mischung von Jünglings- und Mädchenkörper in der Niobide, die üppigen Oberkörper der Amazonen und die fließende Gelöstheit im Schreiten und Sichwenden in der Münchener Bronze, das sind die Etappen, in denen sich das Werden der nackten Frauenfigur aufzeigen läßt. Hier handelt es sich nicht um Scheiden und Zusammenschließen von Muskelgruppen, nicht um das dramatische Relief im Aufbau apollinischer Erscheinung, sondern um das bruchlose Ineinandergleiten wohliger Flächen mit immer neuem An- und Abschwellen von Rundungen und um die Führung des Umrisses ohne schroffe Zäsuren. Der organische Wuchs des Mannes entwickelt sich in lauter Gegensätzen, der des Frauenkörpers in einer melodiösen Einheit, und seine natürliche Einteilung in Beine, Bauch und Brüste bedeutet nicht eine aufsteigende Skala des heroischen Pathos, sondern ein Einfassen des Beckens, des Schoßes von Liebe und Geburt. Eben dieses gilt es zu verhüllen, dieses gilt es zu enthüllen, und immer bleibt das Gewand ein Echo der Gestalt.

Nur nach zahlreichen schrittweisen Vorversuchen ist die erste klassische Vollendung der Kopenhagener Figur (Abb. 439, S. 256) gewonnen worden. Der Peplos offenbar aus dicker schwerer Wolle ist in der Hüfte gegürtet. Diese Gürtungslinie gibt eine klare scharfe Waagrechte. Das hemdartige Gewand ist auf den Schultern zusammengehalten, von wo ein Stück, der sogenannte Überfall, die Verhüllung der Brust verdoppelnd, frei herabfällt. Durch das Stehen auf dem rechten Bein und durch das schreitend zurückgesetzte linke entsteht die Einteilung in vom Boden kerzengerade aufsteigende Kannelurenfalten im Gegensatz zu den lockeren Flächen



Abb. 468. Statuette eines Mädchens. Bronze. München, Museum für antike Kleinkunst. Griechisches Original. Höhe 0,25 m.
Nach Aufnahme des Museums.

des Spielbeins. Der Körper ist also in vier abgekanteten Flächen als ein strenges schmales Rechteck aufgebaut mit der Absicht der stolz steilen Fassade, in der sich in bewußter Schärfe in rechten Winkeln die Vertikalen mit den Horizontalen begegnen und nur die paar Falten des Überfalles von den Schultern her frei spielen. Das ist, auf die Frau angewandt, das gleiche antithetische Prinzip, wie es für den Mann im Doryphoros wirksam war. Unnahbar verschlossene feierliche Erscheinung, klare Achsen. Die Kanneluren als homophone Faltenmasse. Die Gottheit als strenge göttliche Macht.

Die Kannelurenfalten treten zuerst an der Lusoibronze (Abb. 438, S. 256) auf, wenn auch nicht in der Hauptansicht. Daß sie in einer bestimmten Schule kanonisch durchgebildet wurden, zeigt die Unsicherheit in diesem Punkte im jonischen Bereich. Weder die Penelope auf der Fußwaschung des Odysseus (Abb. 353, S. 214) noch die Elektra auf dem melischen Relief (Abb. 352, S. 213) kennt die Formel, auch die Spiegelgriffigur (Abb. 109, S. 98), die doch durch strenge Peplostracht und Standmotiv ganz peloponnesisch anmutet, geht an ihr vorbei, und an der Aphrodite auf dem von Eroten gezogenen Wagen des lokrischen Reliefs (Abb. 351, S. 212) wird der Peplos ganz untektonisch noch im archaischen Sinne ausgedeutet. Die Fürstinnen im olympischen Ostgiebel (Abb. 361, Taf. XXV) tragen die Tracht. Aber die schlaffe Art ihrer Durchführung hier und an der Atlasmetope (Abb. 370, S. 217) zeigt, daß sie in dieser Kunst nicht erfunden und verarbeitet, sondern übernommen ist. Das Attische schließt sich nur zögernd an. Die sinnende Athena der Stele (Abb. 404, S. 234) trägt zwar den strengen Peplos, aber die Falten hängen, sie tragen nicht, auch fehlt die Stauung des Motivs und die Scheidung des Spielbeins. Selbst noch die Athena der myronischen Marsyasgruppe (Taf. XXIX) ist darin unsicher. Aber gleich nachher wird die Komposition auch im Attischen fester Bestand, noch etwas unsicher in der „Lemnia“ (Abb. 457, S. 265), bewußt in der Artemis von Ariccia (Abb. 422, S. 249) und in der Parthenos (Abb. 328/29, S. 198, Abb. 453, S. 262). An dieser wie an der Lemnia und der Athena des Myron wird das Hauptmotiv des Standbeins verstärkt durch eine Steilfalte, die vom Knie des Spielbeins herabhängt. Kein glücklicher Zug, weil er die Struktur trübt. Er war dem dorischen Vorbild fremd und wird wieder ausgeschaltet. Ihre volle Pracht entfaltet die glorreiche Erfindung am Torso Medici (Abb. 463, S. 268). Da ist die Vielzahl der Kanneluren auf vier reduziert, die Faltenrücken stehen wirklich säulengleich in reinen Geraden, ihre schmalen Ränder sind durch tiefe Täler geschieden, so daß ein scharfer Wechsel von Hell und Dunkel entsteht, mit dem schon das Vorbild gespielt hatte. Weiter aber wird das Motiv des Standbeins von den Falten des herabhängenden Überfalls aufgenommen und bis zur waagrechten Gürtungslinie geführt. Da aber auch das Motiv des Spielbeins fortgebildet ist, dadurch, daß dieses aus der Hauptmasse breit herausgestellt und von dieser durch die besondere Stoffnatur des feineren



Die Athena der Marsyasgruppe des Myron.
Frankfurt a. M. Liebighaus. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,73 m.
Nach Aufnahme des Museums.

Chitons und seiner sich anschmiegenden Falten abgehoben wird, ensteht eine Majestät des Wuchses und eine Erhabenheit der Erscheinung, wie sie keinem Männerbilde erreichbar ist. Von da ab bleibt diese Komposition im Attischen kanonisch: Demeter Spada (Abb.460, S.266), kapitolinische Demeter (Abb. 461, S. 267), die Göttinnen des Votivreliefs (Abb. 406, S. 235) und des Urkundenreliefs (Abb. 410, S. 237), die Eurydike des Orpheusreliefs (Abb. 407, S. 234), Penelope und Dienerinnen in Gjölbaschi (Abb. 398, S. 231) bis zu der formelhaften Erstarrung auf dem Weihrelief an Asklepios (Abb. 409, S. 236). Eben jenes Motiv des wie nackt herausgehobenen Spielbeins, das am Torso Medici so monumental verwendet war, ist an den Erechtheionkoren (Abb. 80, S. 78; Abb. 390, S. 227) neu durchgearbeitet. Dort war der Oberschenkel noch halb vom Überfall verdeckt. Jetzt wird er nach dem klassischen Gesetz des großen durchlaufenden Motivs bis zum Überfall freigelegt. Zugleich sind auch die Kannelurenmotive neu aufgelockert und differenziert. Aber es sind noch andere Strukturgesetze in der Erechtheionkore wirksam, denen wir nachzugehen haben.

Das Attische hatte gleich von Anfang an eine Sonderentwicklung begonnen dadurch, daß es für den Peplos nicht die schweren Stoffe der Peloponnes verwendet, sondern leichtere und zartere, daß es ferner den Überfall von den Schultern her tiefer herabhängen läßt und ihn gürtet: die stehende Göttin der Parthenonmetope (Abb. 375, S. 249), die sinnende Athena (Abb. 404, S. 235), die Athena des Myron (Taf XXIX), die Athena auf dem „Argonautenkrater“ (Taf. XXVII), die Artemis von Ariccia (Abb. 422, S. 219), die „Athena Lemnia“ (Abb. 457, S. 265), die Athena Parthenos (Abb. 453, S. 262). Diese Tracht ergab den Vorteil der strafferen Gliederung und knapperen Zusammenfassung des Oberkörpers und der besseren Darstellung seiner Rundheit, während an der Musterfigur (Abb. 439, S. 256) der Überfall wie ein Vorhang herabfällt, aber zugleich auch den Nachteil einer zweiten über die Oberschenkel laufenden waagrechten Einteilung ohne struktiven Sinn und mit ausdruckslosen zipfeligen Motiven, wie sie besonders an der Artemis von Ariccia und der Athena der Marsyasgruppe, aber auch noch an der Lemnia und der Parthenos auffallen. Im Torso Medici wird das Unbehagen des Motivs dadurch gemildert, daß es in die Kannelurenkomposition einbezogen wird und ihre vertikale Kraft verstärkt. Die links stehende Demeter des Brückenreliefs von 421/420 (Abb. 410, S. 237) zeigt die neue endgültige Tendenz. Der lange gegürtete Überfall wird aufgegeben. An die Stelle jener harten waagrechten Gürtungslinie tritt eine andere weichere, die halbkreisähnliche Bucht, die dadurch entsteht, daß über das in der Hüfte unsichtbar gegürtete Gewand ein weicher Kolpos herabfällt und auf diesen wieder der kurz gewordene Überfall. Der Gedanke dieser weicheren, mehr organischen Gliederung kommt von der Artemis von Ariccia (Abb. 422, S. 249) her, aber erst jetzt gewinnt er seine eigentliche Kraft. Mit dieser Bogenlinie des Kolpos, mit welcher der sie begleitende Saum des Überfalls zu einem Motiv verschmilzt, ist die gleiche einfache Einteilung der Figur wieder erreicht, wie in dem Vorbild, das die ganze Geschichte des Motivs eingeleitet hatte, in dem Kopenhagener Torso (Abb. 439, S. 256). In der Hera Spada (Abb. 460, S. 266) fängt diese klassische Lösung eben an, aber da ist der Kolpos noch eckig und waagrecht geführt. Die reife Entfaltung um und nach 420 v. Chr. geben die kapitolinische Demeter (Abb. 461, S. 267), die Demeter des Vierfigurenreliefs (Abb. 406, S. 235), die Eurydike des Orpheusreliefs (Abb. 407, S. 234), die Erechtheionkoren usw. Damit wird eine doppelte Absicht verwirklicht: der Kontrast der wenigen großen durchlaufenden Motive der Senk- und Waagrechten in Kannelurenfalten und Lockerheit des Spielbeins, im Aufruhen des Oberkörpers auf diesen tragenden Kräften in der Kolposlinie, was alles schon in der ersten Idee der Peplosfigur lag. Zugleich aber ist nun jenes starre System in lauter fließende Bewegung von Flächen und Linien verwandelt, die einen neuen runden,

wogenden Frauenkörper offenbart. Denn auch jener brettartige Überfallvorhang mit seinen kargen Linien ist zu einem sich anschmiegenden Gewandteil geworden, der vom Halsausschnitt herabhängt und seine Winkelmotive verdreifacht, von den Brüsten herunterfließt, die er durchscheinen läßt, über der Mitte des Kolpos sich staut und an den Seiten in breiten Faltenbändern niederhängt und sein Halbrund bekränzt. Mit der Kolposlinie ist eine ähnliche Zäsur geschaffen, wie in der Beckenlinie der polykletischen Körper (oben S. 273). Und genau so wie der Apollokörper aufwuchs und von Kopf und Brust ab wieder niederfloß, vollzieht sich in diesen klassischen Gewandfiguren eine rhythmische Bewegung und Gegenbewegung, Aufsteigen im tragenden Teil der Erscheinung, Niederfließen im Getragenen. Die alte Rechteckform der Konstruktion ist unverändert geblieben, die Figur ist noch breiter und massiger geworden, und durch die Verlegung der Zäsur zum Becken noch horizontaler und erdgebundener. Aber die starre Fassade ist aufgelöst. Die Falten umspielen ein wechselvolles reiches Relief, in dem die Brüste, das Becken und der Oberschenkel des Spielbeins sich herauswölben, und sich die Figur aus der Tiefe nach vorne schiebt.

An der Parthenonmetope mit den beiden Frauen (Abb. 375, S. 219) hält die stehende den Mantel mit beiden Händen und entfaltet ihn in mächtigem Schwunge. Das gleiche Thema erscheint noch flüssiger an der jüngeren Kentauren-Lapithenmetope (Abb. 377, S. 220), wo der Mantel von den Armen des Lapithen niederhängt und ihn umrahmt. Das sind Steigerungsmotive der Erscheinung, die der archaische Stil überhaupt nicht kannte, und die auch noch der Skulptur von Olympia fremd sind. Erstes Auftreten an der Zeus-Herametope von Selinunt (Abb. 343, S. 210). Vorsichtig gewagt an der Gaea der Apollo-Tityosschale (Abb. 417, S. 242), ganz frei an der Penelope in Gjölbaschi (Abb. 398, S. 231), in fortreißender Gewalt am Apollo des Theseionfrieses (Abb. 385, S. 224) und bei der Nereide von Xanthos (Abb. 394, S. 229). Damit muß man die zaghaft dünnen Mäntelchen vergleichen, wie sie Poseidon bei der Erechthoniosgeburt (Abb. 413, S. 240), Telemach auf dem melischen Relief (Abb. 353, S. 214) und Oinomaos im Ostgiebel, Apollon im Westgiebel von Olympia (Abb. 361/2, Taf. XXV) tragen.

Oder der Mantel weht von der Figur weg, um ihre stürmische Bewegung zu malen. Zum erstenmal gewagt beim Löwenfell des Herakles der Amazonenmetope von Selinunt (Abb. 342, S. 211), vorsichtig bei dem fliehenden Mädchen des Ilissosfrieses (Abb. 388, S. 225), was für die etwas zurückgebliebene Kunst des Meisters dieser Reliefs bezeichnend ist, ganz frei und kühn bei dem Reiter neben dem galoppierenden Pferde am Parthenonfries (Abb. 379, S. 221) am Niobidenfries (Abb. 455, S. 263) und am Grabrelief Albani (Abb. 403, S. 233).

Das Gewand als selbständiger Gegenspieler zum Körper beginnt seine Rolle früher. Der Zauber der Stele des Mädchens mit der Taube im Konservatorenpalast in Rom (Abb. 319, S. 186) besteht ja darin, daß in dem Gleichklang der vertikalen Parallelen von Mantel und Peplos und der zarten Reliefabstufung sich gleichsam das unberührte Mädchendasein ausspricht. Nach dem gleichen Gesetz beruht die Wucht in der Ruhe des Wagenlenkers von Delphi (Abb. 320, S. 193) auf der sonoren Musik paralleler Faltengeraden und -gruben, und wieder werden wir vor dem Altarrelief Ludovisi (Abb. 355, S. 215) so ergriffene Teilnehmer des geheimnisvollen Vorgangs, weil von der Komposition in Gebärden, Reliefführung und Zeichnung des Gewandes eine solche Stille ausgeht. Die senkrechten flachen Falten, die von den sich bückenden Horen niederhängen, lassen in ihrem Gleichklang die Gestalten durchscheinen und ihre Gegenbewegung deutlich werden. Dazu bilden dann die natürlichen Falten des vorgehaltenen Tuches eine besondere Region und einen Gegensatz, und da im enganliegenden Chiton der aufsteigenden Kora eine dritte Art rieselnder Falte der Stoffnatur des Hemdes wie an der thronenden Göttin

des Lokrireliefs (Abb. 350, S. 212) verwendet ist, so kommt eine Gesamtinstrumentation des Gewandes zustande, als spiele es Trio.

Alle diese Züge sind jonisch, und jonisch ist gewiß auch die ausgebildete Marmortechnik, ohne welche die Kunstmittel dieses Stils undenkbar wären. Jonisch ist ja auch der beinahe schon unter dem Peplos durchscheinende Körper der Aphrodite auf dem Lokrirelief (Abb. 351, S. 212), und geradezu ostentativ jonisch protestierend die Verwendung des Peplos, der sich im Gegensatze zu aller dorischen Kannelurenkomposition so enge an die Gestalt anschmiegt, auf dem jüngeren Relief des Mädchens mit der Taube (Abb. 401, S. 232). An den Tempelskulpturen von Olympia gibt es Mäntel, die sich eigentümlich dem Körper anschmiegen, wie naß an ihm kleben, teigig sich am Boden ausbreiten, sich schwerfällig in einer Art von Mäanderbewegung ein- und ausrollen wie an dem hockenden Knaben (Abb. 366, Taf. XXV). Eben durch die langausgezogene, dickflüssige Falte kommt der sackartige Charakter der Eckfiguren zustande (Abb. 369, Taf. XXV). An der knienden Griechin, die der Kentaur beim Haare packt (Abb. 360, Taf. XXV) bilden die Falten des Peplos große Augen, an der anderen im Knie zusammengebrochenen ist der Peplos in einen dicken Wulst körperhaft zusammengedreht, den der sie angreifende Kentaur mit der Hand umklammert. Am hockenden Seher des Ostgiebels (Abb. 359, Taf. XXV) überschneiden sich die breiten Rücken der Falten oder winden sich wie Schlangen, und am Zeus ist zum erstenmal wie nachher oft (Abb. 361, Taf. XXV) der Mantel mit den großlinigen Zügen und Stauungen der Falten benützt als lässig umgeschlagene Hülle, die das kostbare Gewächs des Leibes beschützt, aber zugleich seine Glorie steigert. Dieser olympische Gewandstil offenbart an jeder Figur neue Seiten seiner schwerblütigen Beweglichkeit. Alles Kleinliche und Ängstliche, alles Doktrinäre ist ihm fremd. Aus vollen Händen ist die Erfindung ausgegossen, großartig in jedem Zug, immer neu, überall frisch, immer aus der neu empfundenen Masse des Körperlichen heraus gedacht und ihr angepaßt und zugleich seinen schwermütigen Gigantensinn und Widerstand deutend und verklärend.

Aus dem Jonischen, wie wissen nicht durch wen und woher, kommt diese Gewandbehandlung in die Parthenonkunst, und die herrliche Frauenmetope (Abb. 375, S. 219) ist ihre erste Offenbarung. Kunstmittel noch des reifarchaischen Stils ist die Häufung paralleler Linien, so wie wir sie eben am Mädchen mit der Taube (Abb. 319, S. 186) am Wagenlenker und am Altarrelief Ludovisi aufgefunden haben. Klassisch dagegen ist die Ballung der Motive in wenigen klar kontrastierenden Gruppen, so wie wir sie an der fortschreitenden Komposition der Peplosfigur kennen lernten: An der sitzenden Göttin der Parthenonmetope aber tritt etwas Neues auf, die Eigenwilligkeit des Gewandes. Natürlich ist es auch hier nur Kleid an einem Körper, durch dessen Haltung und Bewegung seine Motive bestimmt werden. Aber daß diese über das Notwendige, sagen wir zur Betonung des Gegensatzes, über das „Dorische" hinaus, so frei fließen, quellen und sprudeln, als spielten die Wasser eines Gebirgsbaches ineinander, das gab es vorher nicht, und der uns dem Namen nach unbekannte Meister dieser Metope, kaum Phidias selbst, ist der eigentliche Erfinder des Gewandstils des Parthenon. Das zusammengedrängte Hocken der Figur ist ein reifarchaisches Motiv des Übergangsstils, und gerade darin offenbart sich die Genialität dieses Bildhauers, daß er diesen knappen Rahmen mit einem solchen Überfluß füllt. Denn wie von dem rechten Arm der Chiton niederhängt und seine Falten verspritzen, wie diesen feineren Motiven die derberen Stoffmassen des Mantels entgegenbrodeln, und dem eigenwilligen Gequirl die rhythmische Skala der Mantelsäume an der linken Seite entgegenwirken, darin ist eine Dynamik des freien Gewandes entfesselt, die von der organischen Dynamik des nackten männlichen Körpers zwar gänzlich verschieden ist, aber eine Parallele und Ergänzung zu ihr bildet.

Diese Metope mag ein Jugendwerk des Meisters sein, der auf der Höhe seines Lebens die „Tauschwestern“ (Abb. 381, S. 222) gearbeitet hat. Denn an diesen sind die gleichen Kunstmittel verwendet, aber in der Disposition des Klassischen geklärt und gesteigert. Es gibt kaum irgendein gleich günstiges Beispielpaar, in dem sich die reifarchaische oder vorklassische Lösung so einleuchtend mit einer des großen Stils vergleichen läßt. Gegenüber dem in sich zusammengezogenen, gepreßten, verdichteten Motiv des Hockens an der Metope die gänzliche Entspannung und Gelöstheit des sich Lagerns und Ruhens der dritten Hore im Schoße der Schwester auf dem untergebreiteten Mantel. Die Gruppe ist als liegendes rechtwinkeliges Dreieck aufgebaut, um dem absteigenden Giebelrahmen der rechten Ecke zu folgen. Sie hat also innerhalb der Gesamtkomposition des Ostgiebels die Aufgabe, die große Erregung, das Staunen der Götter über das Wunder der Athenageburt aus dem Haupte des Zeus verklingen und sich beruhigen zu lassen, wie das ebenso für die Parallelfigur der linken Giebelhälfte, den gelagerten „Kephalos“ (Abb. 382, S. 223) gilt. Daher noch die Bewegung in der einzelnen, daneben sitzenden Göttin, die den rechten Fuß zurücksetzt, als wollte sie, noch mitbeteiligt an dem Geschehen der Mitte, aufstehen und mitagieren. Von ihr ab in wunderbarer Kadenz der Melodie Abklingen, und zuletzt in der gelagerten Hore reine Gelassenheit und Selbstgenuß der göttlichen Existenz. An allen drei Figuren das Niederrieseln der Chitonfalten an der Brust, das an den beiden Muttergöttinnen durch die großen Mantelmotive aufgefangen und durch ihren Gegensatz gesteigert wird. An der dritten, der gelagerten Hore aber wird das Faltengewässer zuerst durch das Gurtband gestaut, bildet nachher gleichsam eine neue Schleierkaskade und verströmt in den großen Motiven des um die Schenkel locker geschlagenen Mantels. Unter dem Gewand ist die „Dynamische“ Form des Körpers zu der Fülle der Reife entfaltet, das Gewand folgt den Hebungen und Senkungen von Brust und Brüsten, Becken und Schenkeln, als sei es nicht angelegt und angezogen, sondern mitgewachsen. Das ist gegenüber dem „Trio“ am Ludovisialtar die Polyphonie klassischer Intention. Reichtum der rein körperlichen Bewegung der Schwestern, von denen jede anders thront, Zusammenklingen der wogend atmenden Körper mit dem Gewand, Zusammenwachsen der Motive in ihren fortwährenden Kontrasten und Übergängen, in das man wie in eine Symphonie Beethovens nie genug hineinhören kann, und die man mit dem Auf- und Absuchen des Auges und der sich einfühlenden Empfindung niemals erschöpft.

An den Horen des Parthenon fällt ein neuer kleiner Zug auf. An der getrennt sitzenden rutscht der Chiton bis zum Ansatz des rechten Armes, an der liegenden Schwester ist die rechte Schulter ganz entblößt und beinahe wird es auch die rechte Brust. Aber da diese vom Gewand so umspielt wird, daß sie beinahe nackt erscheint, und da auch das Becken durch das anklebende Gewand nackt durchscheint, und ebenso an allen drei Figuren die Kniee sich herausheben, so verhüllt diese Art von Kleid ebenso, wie sie enthüllt. Das ist an der Nike des Paionios in Olympia (Abb. 8, S. 8) noch weiter geführt, der die Nereide von Xanthos (Abb. 394, S. 229) vorempfunden ist. An einer Figur der Nikebalustrade (Abb. 387, S. 204) wird dann der Körper in halbem Umriß des Profils ganz freigelegt. In einer Meisterschaft der Marmorbehandlung, welche die Kopie nie wiederholen kann, ist an dem originalen Vorbild der Hera Berberini (Abb. 462, S. 267) der schleierartig durchsichtige Stoff des Peplos wie eine andere Haut des Körpers behandelt, die sich ganz diesem anschließt und nur in feinen Grätenfalten sich von ihm ablöst, und dieses Kunstmittel, das an den Parthenonhoren (Abb. 381, S. 222) beginnt, ist in der in mehreren Kopien überlieferten, aber kaum auf die „Aphrodite in den Gärten“ des Alkamenes zu deutenden Aphroditestatue (Abb. 469, S. 285) wie in der etwa gleichzeitigen Dienerin auf dem Grabrelief der Hegeso (Taf. XXX) bis zu seiner letzten Konsequenz gesteigert. Keine horizontale Gliederung der Figur



Stele der Hegeso, Marmor. Griechisches Original. Höhe 1,49 m.
Athen, Friedhof am Dipylon. Nach Aufnahme Alinari 24533.

mehr durch Gürtung, Überfall oder Kolpos. Nur ein großer vertikaler Fluß der linearen Falte, welche die nicht mehr breite, sondern schlanke Gestalt umspielt und ihr Motiv im Umriß und im Aufbau klarlegt. Also auch letzter Ausdruck jenes rhythmischen Bildungsgesetzes der Götterfigur, das wir wiederholt aufgezeigt haben, Aufwachsen, Aufsteigen und wieder Niederfließen: die beglückende, sich offenbarende Nähe der Liebesgöttin.



Abb. 469. Statue einer Aphrodite. Marmor. Römische Kopie. Paris, Louvre. Höhe 1,645 m. Nach Aufnahme Alinari 22752.

In seiner Enthüllungsrolle ist das Gewand im Gegensatz zur Figur ganz frei geworden. Solange es diese verhüllt und bekleidet, hat es ihrem organischen Gesetz zu folgen. Das vollkommene Einssein mit ihr ist das letzte Wort dieses Stils wie in jener Aphrodite. Aber dadurch, daß das Gewand mit seiner Transparenz sich ganz mit dem Körper identifiziert, gewinnt es auch wieder eine gewisse Überschußkraft und Laune zu spielen. An der Paioniosnike weht es über den Umriß der Figur hinaus und zurück, ist nach der zarten Zeichnung der dem Körper angeschmiegten Falten in derben, breit bauschenden Zügen zurückgenommen, die den Hintergrund bilden für die als Silhouette davon sich neu abhebende Gestalt. Gewand und nackte Gestalt als sich gegenseitig steigernde Gegensätze erscheinen zuerst an der Niobide (Abb. 373, S. 218), wo der freie Fall des Mantels vom rechten Schenkel herab nicht nur die plötzliche Bewegung des Zusammenbrechens mit verdeutlicht, den schwierigen unschönen Winkel des vorgestellten Knies verhüllt und dadurch die Figur zusammenschließt, sondern durch die Bewegung der Falten und ihre aufgeteilte unruhige Fläche, die glatte runde Großflächigkeit des Nackten steigert. Aus dem gleichen Grunde hängt von dem linken Arm des „Kephissos" des Westgiebels des Parthenon (Abb. 380, S. 222) ein Mäntelchen nieder, das offenbar nur aus der technischen Notwendigkeit entstanden ist, den durch das Gewicht des Torsos gefährdeten Arm zu stützen, und das als Bekleidungsstück kaum mehr einen Sinn hat. Aber zugleich erläutert es die Bewegung der Figur, verhüllt die Leere und erhöht den Glanz des Nackten. Und wenn ein solch herrlicher Riesenkörper wie der Kephalos des Ostgiebels (Abb. 382, S. 223) nicht auf dem bloßen Fels sich lagert, sondern vorher seinen Mantel darüber ausgebreitet hat, um weicher zu ruhen, dann spricht sich eine gewisse Empfindlichkeit auch dieses Götterdaseins darin aus, die Zartheit der hochgezüchteten Rasse.

Mit dieser Ausdrucksfähigkeit des selbständig gewordenen Gewandes gewinnt die Figur Möglichkeiten des Ausdrucks von Bewegung, die der reine Körper nicht besitzt. Für eiliges Laufen hatte der hocharchaische Stil als Formel nur sein Knielaufschema, wie an der Gorgo (Abb. 93, S. 88) und an der Kassandra (Abb. 97, S. 88) der argivischen Bronzebleche, und die fliehenden Nereiden auf dem Fries von Assos (Abb. 214, Taf. XIX) kommen offenbar deshalb nicht vom Fleck, weil ihre Röcke so eng sind. Beim Streit um den Dreifuß (Abb. 72/73, S. 75), bei Mord und Totschlag (Abb. 191, S. 136) oder beim Frauenraub (Abb. 280, S. 153) kommen die



Abb. 470. Tanzende Mänade. Relief von einem runden Altar. Römische Kopie. Marmor. Rom, Konservatorenpalast. Höhe 1,435 m. Nach Aufnahme Alinari 6047.

feingebügelten archaischen Zipfelgewänder keineswegs „aus der Fassung", und bei ihrem riskanten Ritt hält Europa (Abb. 207—209, Taf. XIX) ihr „Reitkleid" wohl in Ordnung. Fliegen der Nike ist im Archaischen ein Schwimmen, wobei der Peplos kein Gesetz der Schwere kennt (Die Nike auf dem Damareteion, Abb. 188, S. 130), und noch um 460 v. Chr. gibt es auf dem Villa Giuliakrater (Abb. 70, S. 74) keine Tanzbewegung, die Mantel und Peplos mitmachen, wie ja auch in Olympia die Peplosgewänder der Griechinnen (Abb. 367, Taf. XXV) auf dem Körper festgewachsen erscheinen, so daß der frevelhafte Kentaur daran ziehen muß wie an einem Tau.

Um so wunderbarer erscheint einem bei dieser Zähigkeit der Tradition die plötzliche jonische Entwicklung um 440 v. Chr., die unter den Nereiden von Xanthos, die von Möven und Fischen getragen über das Meer eilen, eine jede neu und von der anderen verschieden gestaltet, am großartigsten die auf dem Delphin (Abb. 394, S. 229). Da bauscht der Wind die Falten, und durch das Gewand wird das bloße Laufen zu einer Darstellung des Elements. Eilen, Schweben, vom Winde getragen werden, die Vermählung mit der Luft, Beflügelung nicht mehr als bloß andeutendes Symbol, sondern als Mittel der Bewegung, das sind die großen Motive des klassischen Stils. Nicht allein die bloße Figur, sondern die ganze Natur braust in längerem und tieferem Atem.

Der selbstversunkene Tanz der vom Dionysoskult berauschten Mänade war Vorwurf schon der jüngeren archaischen Vasenmalerei. Aber erst in den Mänadenreliefs, die nach einem Original uns nahbekannter Verwendung vom Ende des Jahrhunderts im neuattischen Kreise kopiert werden, wird das Motiv ganz frei (Abb. 470, S. 286). Die Meister der Balustrade am Niketempel waren vorangegangen und hatten in einer Fülle herrlichster Erfindungen die Siegesgöttinnen geschildert, wie sie Stiere zum Opfer herbeiführen, Tropaia errichten oder vor der sitzenden Athena stehen. Das sind alles Motive alter Tradition. Aber jetzt werden sie in ein Pathos rauschender Bewegung getaucht, das die Parthenonkunst noch nicht kannte, und der einfache Vorgang, daß eine Nike sich die Sandale vom Fuße löst (Abb. 337/38, S. 204/05) wird zu einer Gewandkomposition, hinter der man ihn erst suchen muß. Dahinter stehen gewiß Tanzpantomimen öffentlicher Feste und des Hetärenlebens, der Luxus feinster farbiger Stoffe und die neue Musik. Die Mänade hält Opfermesser in der einen, schon zerteiltes Zicklein in der anderen Hand, in jeder zugleich den Mantel, dessen Wellen den Kurven ihres Körpers folgen. Nochmal werden diese umschrieben durch den aufwehenden Bausch und durch das von der rechten Brust und von der Hüfte zu den Knöcheln in der Tanzbewegung zurückflutende Gewand. Mit dem gesenkten Kopf und dem S-förmig geschwungenen Körper ist die Gestalt selbst Orna-

ment geworden, untergetaucht, auslöschend ihre Individualität in der höheren Einheit von Rhythmus und Musik.

C. Haupt und Antlitz, Locke, Haar und Bart. Der neue Charakter des klassischen Gesichts besteht in seiner Großräumigkeit. Diese war, wie wir früher S. 167f., S. 187f. darzulegen versuchten, schon Eigentümlichkeit des ersten heroischen Zeitalters der archaischen Kunst und wird nach den Schwankungen des mittel- und spätarchaischen schon in den Werken vor und nach 480 v. Chr., sitzende Berliner Göttin (Abb. 309, S. 167), Euthidikos-Kore (Abb. zu S. 169) und „blonder Kopf" (Abb. 312, S. 169), allgemeines Prinzip: Kopf des Apollon aus dem Ostgiebel von Olympia (Abb. 362, Taf. XXV), Wagenlenker von Delphi (Abb. 321, S. 195), Apollokopf von Chatsworth (Abb. 322, S. 194), Poseidon vom Artemision (Abb. 324, S. 195), Kasseler Apollo (Abb. 331/32, S. 200) usw. In dieser Großräumigkeit, die das Gesicht in wenigen zusammenhängenden glatten Flächen aufbaut, liegt von vornherein die Vermeidung all der zufälligen kleinen Teilungen beschlossen, durch welche die Natur häufig individuelle Physiognomien bestimmt, kleines Kinn oder kleine Nase, großer Mund, enge Stirne, Hautfalten usw. Die griechische Rasse, über deren wirkliches Aussehen wir beinahe nichts wissen, und von der wir erst allmählich mit der langsamen Ausbildung des wirklichen Porträts vom Ende des V. Jahrhunderts ab (Abb. F, Taf. XXIV) etwas erfahren, muß einen nordisch-südlichen Generaltypus bereit gehalten haben, den die klassische Schönheit widerspiegelt. Bei jedem Volk ist das Ideal der Kunst nur Abglanz des eigenen Lebens. Und Abglanz des Lebens ist auch das heroische Ideal, das einerseits die jugendliche heranreifende Schönheit, Bronzekopf in München (Abb. 327, S. 197), Idolino (Abb. 326, S. 196), Triptolemos (Abb. 405, S. 235), Westmacottschen Sieger (Abb. 444, S. 258), Figur in New York (Abb. 452, S. 261), Herakles des Myron (Abb. 428, S. 252), Siegerstatue in Cleveland (Abb. 435, S. 255), Doryphoros (Abb. 441, S. 257) und Diadumenos (Abb. 443, S. 257), und den Mann auf der Höhe seines Daseins zwischen Dreißig und Fünfzig, Stele Borgia (Abb. 400, S. 233), Atlas der Olympischen Metope (Abb. 371, S. 217), Poseidon von Artemision (Abb. 324, S. 195), Zeus der Metope von Selinunt (Abb. 347, S. 211), Thronender Zeus und Poseidon der Vase in München (Abb. 413/14, S. 240), Poseidon und Reiter am Parthenonfries (Abb. 378/79, S. 221), Zeuskopf in Rom (Abb. 456, S. 263), Dresdener Zeus (Abb. 336, S. 203), andererseits das heranblühende Mädchen: Niobide in Rom (Abb. 373/74, S. 218), die Athena der Marsyasgruppe (Taf. XXIX), die auftauchende Kora (Abb. 355, S. 215) und die Frau in den verschiedensten Stufen ihrer Weiblichkeit und Würde: Europa (Abb. 432, S. 253), Aphrodite auf dem Schwan (Abb. 412, S. 239), Demeter und Kora der Reliefs (Abb. 405/6, S. 235), Hera Spada (Abb. 460, S. 266), Kapitolinische Demeter (Abb. 461, S. 267), Hera Barberini (Abb. 462, S. 267), Hegeso (Taf. XXX), die Göttinnen der Münzen (Taf. XXVI, Abb. 11, 12, 14, 17, 18) usw. umfaßt. Das Alter mit seinem Verfall bleibt nahezu ausgeschlossen und findet nur aus bestimmten Anlässen des Kults, wie die Amme des Bostoner Reliefs (Abb. 356/57, S. 215), oder des Mythos wie der alte Seher am Ostgiebel von Olympia (Abb. 359, Taf. XXV) Einlaß. Den Ideen der Kunst hatte ja längst die Dichtung vorausgearbeitet, und durch die Religion war frühe der Schönheit benachbart der besondere Bereich des apotropaeisch grotesk Häßlichen (oben S. 177) und der Mischwelt von Mensch und Tier abgesteckt, in der die Phantasie im Leben der Kentauren, der Satyrn, Silene und Pane die skurrile Laune der Mißbildung und das rein sinnliche Behagen des Halbtiers Mensch ausleben konnte. Aber jetzt wird auch die Gorgo allmählich schön und der Kentaur würdig.

Indes gewinnt auch das klassische Gesicht in den verschiedenen Ausprägungen der Schulen und Meister seine definitive harmonische Form nicht in direktem Anlauf, sondern erst über Um-

wege und Übergänge. In einer Gegenbewegung, wie sie überhaupt zur These und Antithese des geschichtlichen Lebens gehört, werden unmittelbar nach 480 v. Chr. eigentümlich lange Gesichter mit breiten Wangenknochen und übermäßig entwickelter unterer Partie mit mächtigen Kinnen geschaffen. Dies neue Ideal geht durch mehrere Schulen. Klar ist es an den Tyrannenmördern (Abb. 189, S. 131) ausgesprochen, denen Kritiosknabe (Abb. 313, S. 170) und der Herakles der Amazonenmetope in Selinunt (Abb. 346, S. 211) folgen. Aber ebenso halten es der Wagenlenker von Delphi (Abb. 321, S. 194), die Diskobolbronze in New York (Abb. 464, S. 269), der Apollo vom Westgiebel (Abb.362, Taf. XXV) und der Herankriechende aus dem Ostgiebel von Olympia (Abb. 369, Taf. XXV). Zu diesem Typus gehört eine auffallend niedere, durch Haar oder Haarband scharf begrenzte breite Stirn. Es kann nicht anders sein, als daß dies Ideal, das auch schon vor 480 geahnt wird: Herakles (Abb. 305, S. 164) und Athena (Abb. 242, Taf. XXII) des Ostgiebels von Aegina, Theseus der Giebelgruppe von Eretria (Abb. 307, S. 175), ein Athletenideal war. Es ist ausgesprochen ungeistig und der klare Protest gegen das vorausgehende Zeitalter mit seinen kleinen, feinen Gesichtern, mit dem zurückfliehenden spitzen Kinn und den schmalen Wangen, wie sie etwa typisch auf der Theseusschale des Panaitiosmalers (Abb. 194, Taf. XVI), bei Andokides (Abb. 72, S. 74) und noch am Apollo von Piombino (Abb. 303/04, S. 163) vorkommen. Diese neuen massigen Gesichter gehören zu den neuen schweren Leibern (oben S. 269), sie haben alle eine eigentümliche, leicht grausam-trübe Schwerblütigkeit und Sinnlichkeit. Die Erfindung wirkt lange nach: „Wagenlenker“ des Konservatorenpalastes (Abb. 431, S. 253), „Europa“ (Abb. 432, S. 253), Kasseler Apollo (Abb.331/32, S.201) bis zur Hera Farnese (Abb.423, S. 250) und zur Athena Parthenos (Abb. 453, S. 262). Durch sie gewinnt das Gesicht neue Festigkeit, ja erst seine eigentliche Basis und die Möglichkeit des neuen Aufbaus.

Der zweite Schritt, der nun geschieht, ist die Entfaltung des Mundes. Auch für ihn beginnt mit sitzender Berliner Göttin (Abb. 309, S. 167), Euthydikoskore (Abb. 311, S. 169), blondem Kopf (Abb. 312, S. 169) ein neuer Abschnitt der Entwicklung. Aber wenn auch der Mund an diesen Köpfen das Zugespitzte und Leckende des älteren archaischen Stils aufgegeben hat und damit auch jene pointierte Fixierung des Ausdrucks auf das „archaische Lächeln“, so ist er doch noch nicht frei geworden. An all jenen Werken mit dem großen Kinn, am meisten bei den Tyrannenmördern, in Olympia, und noch am Elpenor der Odysseusvase (Abb. 418, S. 242), ist er trotz seiner neuen Fülle festgeklammert, als könnte er sich nicht öffnen und nicht lachen, und eben diese Unbeweglichkeit veranlaßt mit den dumpf brütenden Charakter jener Riesen. Erst mit der Durchbildung und Auflockerung der Wangen in der Entwicklung von 450 v. Chr. ab wird der Mund frei und beweglich und beginnt griechisch zu sprechen, die edelste Sprache der Welt. Betrachtet man die drei ungefähr gleichzeitigen Werke kurz vor und nach 450 v. Chr., den Diskobol des Myron, (Abb. 424, S. 250), den Apollo von Chatsworth (Abb. 322, S. 194) und den Kasseler Apollo (Abb. 331/32, S. 200) nebeneinander, so zeigen sich die neuen Ausdrucksmöglichkeiten des Mundes innerhalb der einheitlichen stilistischen Form. Am Diskobol, wo alle Formen des Gesichts von der Vitalität der Jugend von innen nach außen getrieben sind, wölben sich auch die leicht aufgeworfenen Lippen des schmalen Mundes heraus, so daß er mit seinem hohen Relief wie eine Sonderprovinz trotzig und lebensdurstig in diesem Gesicht steht, das von Kraft und gesunder Sinnlichkeit überströmt. Am Apollo von Chatsworth ist der Mund knapper und spröder, als öffne er sich ungern, und als wäre in diesem gedankenreichen Gesicht der Weg weit zum Wort. Das ist die unmittelbar nächste Stufe nach dem Apollo des Westgiebels von Olympia. Im Kasseler Apollo aber sitzt in dem schmäleren Antlitz ein breiterer Mund, und hier eben beginnt das wunderbare blumenhafte Aufblättern des Organs. Das ist der Mund des Dichters und Sängers, der die Welt

küßt, um sie in Geist zu verwandeln und dem der Geist im Worte entströmt. Dem vollen Gesicht der Europa (Abb. 432, S. 253) verleiht eben der leise schmollende Mund den zarten Anflug leichter Gekränktheit, wie er manchmal zum Bilde edler Frauen gehört. Über die umgebogene Unterlippe bei schmaler Oberlippe entflieht eben das Leben der verwundeten Amazone des Kresilas (Abb. 449, S. 260), und am Zeus des Phidias (Abb. 456, S. 264) bedeutet der geöffnete Mund mit der vollen Unterlippe Ein- und Ausatmen der Weltseele. Der Doryphoros (Abb. 441, S. 257) ist neue Redaktion des Ideals des Diskobols (Abb. 424, S. 250), und der Ausdruck des Periklesporträts (Abb. 450, S. 261) lebt ganz von der schrägen Haltung des Kopfes und dem etwas geöffneten Munde, über den die süße Rede des Volksbeglückers so leicht fließt. Mit den gekräuselten Lippen der Hera Farnese (Abb. 423, S. 250) ist die klassische Form gewonnen, die von da ab allen großen Frauenbildern gehört.

Jene niedre Stirn der Athletenbilder bis etwa 460 v. Chr. und noch an Apollo und Lapithen im Westgiebel von Olympia (Abb. 362, 367, Taf. XXV) wirkt nach am Diskobol des Myron (Abb. 424, S. 250), wo sie so stark gegen das volle und breite Untergesicht kontrastiert. Aber hier eben fängt sie, „dynamische" Form wie alle anderen, an, sich über dem Ansatz der Nase und über den Augen vorzuwölben. Auf dem Weg zum Doryphoros (Abb. 441, S. 256), wo sie sich hoch, breit und frei entfaltet, steht der Athlet des „Pythagoras" in Cleveland (Abb. 435, S. 255), wo schon das gleiche geschehen ist. Immer wandeln sich im Griechischen die Götter mit den Menschen. Daher türmt sich am Apollo von Chatsworth (Abb. 322, S. 194) die Stirne so bedeutend breit und hoch über den Augen auf, und damit ist der geistige Widerpart zum sinnlichen Leben des Untergesichts geschaffen, im Antlitz für sich das gleiche Auf- und Abfluten innerer Bewegung, wie wir es für die Figur als Ganzes früher (oben S. 275, 282) feststellten, und für ihren strengen vertikalen Aufbau die Bekrönung. Bei dem fortwährenden Streben nach Ausbalancierung und Harmonie des Stils ist die Überbetonung der Stirne mit der steilen Herausarbeitung der Schläfen wie an dem Bronzekopf Chatsworth offenbar als hart empfunden worden. Sie begegnet nicht wieder. Dafür setzt sich als klassisch-kanonisch in Wiederaufnahme eines schon archaischen Gedankens, Samierin (Abb. 203, Taf. XVIII), Frauenkopf von der Akropolis (Abb. 218, Taf. XX), Gorgo von Korfu (Abb. 242, Taf. XXII) usw. jene Dreiecksform durch, die programmatisch zuerst an der Europa (Ab. 432, S. 253) erscheint. Am Poseidon von Artemision (Abb. 324, S. 195) und am Omphalosapollo (Abb. 430, S. 253) wird das reiche in die Stirne hängende Gelock wie Vorhänge gelüftet, um sie freizulegen. Am Kasseler Apollo und an der Hera Farnese (Abb. 423, S. 250) ist schließlich die bleibende Grundform gewonnen, in der sie als ein klares gleichschenkeliges Dreieck über der horizontalen Grundlinie der Augen liegt, von der aus sich das Untergesicht bis zum Kinn auch wieder als annähernd gleichseitiges Dreieck konstruieren läßt. Diese einfachen Grundformen fallen an zwei so verschiedenen Werken viel zu bestimmt auf, als daß sie von uns nur hineingesehen und nicht wirklich als Ausdruck bewußter proportionaler Konstruktion des Stils aufgesucht wären. Je nach dem dichterisch-plastischen Vorwurf verändert sich die Wirkungsrolle dieser Dreiecksstirne. An der Athletenfigur des Hegias in New York (Abb. 452, S. 261) spielt sie keine besondere Rolle, aber zur Heldennatur des Doryphoros (Abb. 441, S. 257) gehört es, daß sie frei und breit, wenn auch ganz ungeistig, vorgewölbt ist. Daß sie in allen phidiasischen Werken, dem Kasseler Apollo und der Lemnia (Abb. 458, S. 265) auf so langen Untergesichtern thront, gibt ihr eine besondere Wirkung, am großartigsten am Zeuskopf in Rom (Abb. 456, S. 264), wo sie noch höher ist als am Kasseler Apollo. Sie wölbt sich mächtig über Nasenansatz und Braunbogen vor und ist, ein für die Folge entscheidender neuer Zug, unter dem Haaransatz leise horizontal geteilt. Hinter dieser Stirne des Zeus wohnen wogend die Schicksale der Götter und Menschen.

Die Brücke zwischen Mund und Stirne, vom Empfangen und Genuß der Welt zu Gedanke und Entschluß, von diesen hinwiederum zurück zu Wort und Schrei bildet die Nase. Zum einen Teil ist sie verlängerte Stirne und führt, zum anderen ist sie mitatmend, mitriechend und kostend Bundesgenosse des Mundes. Wie die Kinderkunst sie früher als den für das menschliche Gesicht bezeichnendsten Teil versteht, als Stirne oder Kinn, und wie die Karikatur bei der Nase zu beginnen pflegt, so hat auch die griechische archaische Kunst ihre Bedeutung für den Aufbau des Gesichts von Anfang an erkannt: Apollo Tyskiewicz (Abb. 108, S. 97), Apollo vom Dipylon (Abb. 236, S. 140), Samierin (Abb. 205, Taf. XVIII) usw. Auch das griechische Profil, die Führung der Linie von Stirne und Nase in einer Geraden oder in einem ihr nahekommenden Winkel ist schon altarchaische Tradition: Apollo vom Dipylon (Abb. 236, S. 140), Heroenrelief aus Sparta (Abb. 210, Taf. XIX), Scherben von Klazomenai (Abb. 213, Taf. XIX), die Gesichter im Melischen (Abb. 249, S. 141), bei Amasis (Abb. 256, S. 144) Exekias (Abb. 216/17, Taf. XX) oder dem Panaitiosmaler (Abb. 194, Taf. XVI) usw.

Aber ebenso wie in zahlreichen, von uns wiederholt gestreiften Beziehungen die Entwicklung der Kunst im Laufe des VI. Jahrhunderts v. Chr. von den großen Ideen ihrer Anfänge abweicht, und erst im klassischen Stil wieder zu ihnen zurückfindet, so stellt sich auch die Würde des früharchaischen Gesichts erst wieder her, wenn es von den Zwischenlaunen jüngerer Umbildungen gereinigt ist. Nämlich dadurch, daß in der Kunst von etwa 560 v. Chr. ab die Stirne so sanguinisch rasch zurückspringt, die Nase daher so scharf vorschießt, gegen die unten das spitze Kinn jäh zurückspringt, bekommen die Gesichter einen leisen Anflug von Naseweisheit und Leichtsinn, wie etwa der Apollo von Tenea (Abb. 259, S. 244), der Reiter der Euphroniosschale (Abb. 192, Taf. XVI), der Diskophor der Stele (Abb. 285, S. 155). Auf dem Wege vom Apollo von Tenea zu dem aus Attika in München (Abb. 266, S. 147) wird die Tendenz sichtbar, die Stirne steiler und flächiger, die Nase länger zu führen. Aber noch am Apollo von Piombino (Abb. 304, S. 163) ist diese zu kurz und zu knapp, und erst in den für die ganze vorklassische Stilbildung so entscheidenden Jahren 490—470 v. Chr. gewinnt sie allmählich ihre neue Form: Sitzende Berliner Göttin (Abb. 309, S. 167), Euthydikos-Kore (Abb. 311, S. 169), blonder Kopf (Abb. 312, S. 169), Stele von Sunion (Abb. 314, S. 171). Noch am Wagenlenker von Delphi (Abb. 320, S. 193), an dem ihm sehr nahestehenden Kopf des Flußgottes der Münze von Gela (Taf. XXVI, Abb. 2), besteht ein gewisses Mißverhältnis zwischen Nase und dem langen Untergesicht. Die endgültige klassische Lösung tritt zum erstenmal auf am Atlas der Olympischen Metope (Abb. 371, S. 217), dem Werk offenbar des jüngsten und modernsten der dort arbeitenden Meister, das sich in seiner neuen Haltung so deutlich von den noch unklar schwankenden Verhältnissen der Giebelköpfe abhebt. Die Nase lang mit schmalem scharfem Rücken und wohlgebildeten gewölbten Flügeln, die durch eine feine Furche gegen die Wange abgesetzt werden: das bleibt von jetzt ab die typische Form. Immer wieder die gleichen Beispiele der ersten klassischen Reife: Kasseler Apollo (Abb. 331/32, S. 200), Poseidon vom Artemision (Abb. 324, S. 195), Hera Farnese (Abb. 423, S. 250), Lemnia (Abb. 458, S. 265), Doryphoros (Abb. 441, S. 257). Je nach ihrer Umgebung verschiedene Wirkungsrolle der gleichen wenig variierten Grundform. Aristokratische Eleganz am „Wagenlenker" (Abb. 431, S. 253) und am Herakles Altemps (Abb. 428, S. 452), Behaglichkeit robuster Gesundheit an Diskobol (Abb. 424, S. 250) und Doryphoros, männliches Herrschertum am Atlas der Metope und am Poseidon von Artemision, Sorge am Odysseus der Nekyia (Abb. 418, S. 242), Schmerz an der Amazone (Abb. 449, S. 460), Weisheit an Kasseler Apollo und Lemnia.

Auch das große weit geöffnete Auge, neben dem Munde das andere Organ des menschlichen Gesichts in Empfangen und Reagieren im Verhältnis zur Welt, ist älteste Erfindung der griechi-

schen Kunst. Siehe oben S. 180. Erst das klassische Auge tritt wieder die Herrschaft an, die ihm das Heroentum der ersten Blüte des archaischen Stils verlieh. Es ist der Unterschied von Glotzen und Blicken, der den Ausdruck etwa des Apollos von Tenea (Abb. 258/59, S. 145), des jungen Athleten in Kopenhagen (Abb. 274, S. 150), des Kopfes Sabouroff (Abb. 281, S. 153) von dem des Poseidon von Artemision (Abb. 324. S. 195), des Kasseler Apollo (Abb. 331/32, S. 200) oder der Hera Farnese (Abb.423, S.250) trennt. In dem neuen Leben des klassischen Auges gehört gewiß ein Teil der Sprache der neuen Beweglichkeit der Figur, der Bewegung des Hauptes auf dem Torso an, von der wir nachher, unter dem Titel „die Gebärde", zu handeln haben werden. Aber der andere Teil gebührt ihm selber, seiner neuen Form. Nämlich am Apollokopf vom Dipylon (Abb. 236, S. 140), ebenso wie am Kuros von Sunion (Abb. 237, S. 140) oder an der Samierin (Abb. 203, Taf. XVIII) bleibt das Auge trotz seines riesigen Zuschnittes flach in seine Umgebung eingebettet. Aber mit der Beweglichkeit und Eigenwilligkeit der Einzelform, die zur Tendenz des archaischen Stils von etwa 560 v. Chr. ab gehört (siehe oben S. 185), wird auch das Auge ebenso wie Mund, Kinn und Wange aus dem alten Zusammenhang herausgewölbt und getrieben. Dadurch erhalten alle diese Köpfe ihre eigentümliche Lebhaftigkeit und Heiterkeit, wie die Dämonen vom Hekatompedon in Athen (Abb. 235, S. 139), der Apollo von Tenea, jener Athletenkopf in Kopenhagen, oder den Ausdruck von List, wie der Kopf Sabouroff (Abb. 281, S. 153). Da die Augen aber aus dem gleichen Prinzip der souveränen Teilform so weit voneinander abstehen, laufen sie Gefahr, zu schielen. Die Stärke dieses besonderen mittelarchaischen Ausdrucks war durch Bemalung gesteigert und kann nur geahnt werden. Im jüngeren archaischen Stil werden alle diese Launen langsam korrigiert. An Stelle der eigentümlichen Querlage der Augen mit tieferem innerem und höherem äußerem Winkel — so besonders auffällig am Kopf Ny Carlsberg (Abb. 274, S. 150) und am Kopf Sabouroff (Abb. 281, S. 153) — werden sie allmählich in die gleiche waagrechte Achse gezwungen, schmaler und mandelförmiger. Ebenso werden die hochgeschwungenen Ellipsen der Brauenbögen – Apollo von Tenea (Abb.258/59, S.145), Kopf Rampin (Abb. 271, S. 149) – flacher geführt und der Augenstellung angepaßt: Apollo Strangford (Abb. 269, S. 148), Berliner Göttin (Abb. 309, S. 167). Eine Zeitlang klafft noch eine zu große Leere zwischen Brauenbogen und oberem Lid, so daß das Auge schwimmt, Entwicklung von Berliner Göttin und Euthydikoskore zum blonden Kopf (Abb. 312, S. 169). Nachher bleiben immer noch die Augenlider zu bandartig breit und schwer, so noch an den Köpfen der Giebelfiguren von Olympia (Abb. 364, 369, 371, Taf. XXV). Aber eben wieder an jenem großartigen Kopf des Atlas der Metope (Abb. 371, S. 217) die erste rein klassische Lösung. Das Auge sitzt endlich wirklich weich in seiner Höhle statt vorgeschoben flach wie noch am Wagenlenker von Delphi (Abb. 321, S. 194) und an den Giebelköpfen. Der Brauenrand folgt dem Oberlid, das Auge selber quillt nicht mehr so geil vor wie im Mittelarchaischen, sondern wird schräg abgeflacht, von den Lidern eingefaßt, von der Stirne überdacht und überschattet und dadurch geheimnisvoll. Gleiche Lösung und Wirkung am Poseidon von Artemision (Abb. 324, S. 195), verwandte am Kasseler Apollo (Abb. 331/332, S. 200). Reinste Erfüllung der klassischen Idee wie immer die Hera Farnese (Abb. 423, S. 250). Die Brauenbogen werden ohne Unterbrechung in die Kanten des Nasenrückens übergeführt, um in den Linien der Nasenflügel auszuschwingen. Erst seit diesen Einheitslinien ist das Achsensystem des Gesichtes gesichert. Die Stirne hat ihre Basis, das Auge sein Dach, das Untergesicht seine Verbindung, und in der gemeinsamen Waagrechten wirken Mund und Augen zusammen. Im einzelnen ging die Wirkung des Originals durch die farbige Behandlung von Lippen und Augensternen und die Umrahmung des Auges durch bronzene oder bemalte Wimpern weit über unser Erlebnis vor den Kopien hinaus. Am Apoll von Chatsworth und am Poseidon von Artemision

ist die Behandlung der Brauenbögen durch ziselierte Strichbogen noch erhalten. Schärfste lineare Bestimmung der Form an jeder Grenze.

Dieses kanonische System läßt immer noch einen gewissen Spielraum für das besondere Ideal von Gott oder Mensch und für die Individualität des Künstlers. Aber es ist so stark, daß alle diese Werke von der Mitte des V. Jahrhunderts ab als eine große Familie erscheinen, deren Mitglieder wie jede Adelsgesellschaft mehr durch ihre Unterwerfung unter ein gemeinsames Gesetz als durch persönliche Absonderung auffallen. In dieser generellen Verwandtschaft liegen die großen Schwierigkeiten der griechischen Künstlergeschichte gerade dieser Epoche. Ob Hera Farnese oder Aphrodite im Schleiergewand (Abb. 469, S. 285) oder Demeter Spada (Abb. 460, S. 266), ob Wagenlenker (Abb. 341, S. 253) oder Athlet in Cleveland (Abb. 435, S. 255), Doryphoros oder Diadumenos (Abb. 443, S. 257), die Gesichter sind alle in dem gleichen Oval angelegt. Da sie alle gleichmäßig ruhig gehalten sind, so gibt es keinen „interessanten" Ausdruck, keine dem modernen Betrachter zugänglichen „Gefühle", nicht das geringste Zugeständnis an Sentimentalität. Was sie voneinander scheidet und schließlich doch zu so großartigen Charakteren macht, das ist jedesmal ein unendlich vorsichtig verwendetes Mehr oder Weniger in der Akzentverteilung der einzelnen Komponenten, die schmale Wange des Kasseler Apollo und der Amazone (Abb. 449, S. 260), im Gegensatz zu der vollen am Doryphoros oder Diskobol (Abb. 424, S. 250), das stärkere Untergesicht an der Europa (Abb. 423, S. 253), das weichere an der Aphrodite im Schleiergewand (Abb. 469, S. 285), das herrische Auge am Poseidon (Abb. 324, S. 195) und das verträumte am schönen Knaben von New York (Abb. 452, S. 261) und am Diadumenos (Abb. 443, S. 257). Aller momentane Ausdruck ist vermieden, aber latent vorhanden. Poseidon oder Apollo könnten im nächsten Moment die Stirne zu göttlichem Zorne runzeln, der Diskobol im nächsten Augenblick einen Gegner im Ringkampf beißen, wie es der Kentaur im Olympiagiebel wirklich tut. Aber eben nur Kentauren ist dergleichen erlaubt, und der stille Schmerz von Niobide (Abb. 374, S. 218) oder Amazone (Abb. 449, S. 260) ist das Äußerste an Ausdruck, das diesen Göttern und Götterkindern in der Zugehörigkeit zu unserer Welt der Schmerzen, die keiner tiefer erlebt hat als der Grieche, erlaubt ist.

Schließlich gehören zu den Mitteln des großen Stils Haar und Bart als Teile der natürlichen Erscheinung und weit darüber hinaus als Kompositionselemente der poetischen Charakterisierung und der räumlichen Klärung. Die erste Erfindung gehört auch hier dem archaischen Heroenzeitalter: die langen Locken am Apollo Tyskiewicz (Abb. 108, S. 97) oder am Kleobis von Delphi (Abb. 115, S. 103), die Etagenperücken wie an der delphischen Bronzestatuette (Abb. 114, S. 103), an der Metope von Mykene (Abb. 253, S. 142), an der Louvrebronze (Abb. 254, S. 143), an der Aphrodite von Auxerre (Abb. 251, S. 143). Das gehört zu der Feierlichkeit der Erscheinung (oben S. 181). Aber diese ganze archaische Behandlung des Haares besteht in geometrisch-ornamentaler Aufteilung und in Addition, ihr Zauber in der minutiösen Durchbildung und Aneinanderreihung dieser gleichwertig behandelten Perlen, Scheiben und Schnecken, wie am Apollo vom Dipylon (Abb. 236, S. 140) oder an Chrysaor und Gorgo des Giebels von Korfu (Abb. 240—242, Taf. XXII). Das immer neue Herumexperimentieren zeigt in diesem Punkte die Unzufriedenheit der Kunst mit sich selber. Am Kopf Rampin (Abb. 271, S. 149) sind Haar und Bart aufgelegt wie künstliche Perlengeflechte, an der Karyatide vom Siphnierschatzhaus wirkt das Haar wie ein gehäkeltes Netz (Abb. 286, S. 155), in den drei Apollines (Abb. 268—270, S. 148) stehen drei verschiedene Lösungen nebeneinander, und eben diese zierlichen, aber plastisch unkonstruktiven Buckellocken über der Stirne dauern an der archaistischen Hermesherme bis tief in die klassische Zeit hinein, Hermes des Alkamenes (Abb. 81, S. 80). Die Versuche einer freieren Haarbildung

und der Darstellung des Haares als selbständiger Decke auf dem Schädel am Athletenkopf Ny Carlsberg (Abb. 274, S. 150) und Kopf Sabouroff (Abb. 281, S. 153) haben wir früher S. 149 gestreift. Sie sind ohne Folge geblieben. Noch das Haar der Aegineten (Abb. 245, Taf. XXII), der Knaben der attischen Basis (Abb. 300, S. 161), und des Apoll von Piombino (Abb. 303/04, S. 163) besteht aus einzelnen feinen, nebeneinander vom Wirbel herlaufenden Schnüren und Buckellöckchen über der Stirne, und ebenso ist es am Theseus des Giebels von Eretria (Abb. 307, S. 165), ja noch am blonden Kopf (Abb. 312, S. 169) und am Apollo des Westgiebels von Olympia (Abb. 364, Taf. XXV).

Aber gerade in Olympia gibt es modernere Versuche ganz anderer Art. Der Zuschauende aus dem Ostgiebel (Abb. 371, Taf. XXV) trägt das Haar über der Stirne, vor den Ohren und im Nacken zugeschnitten, wie eine übergezogene Lederkappe. Am gebissenen Jüngling (Abb. 369, Taf. XXV) ist es in lauter kleine, sich ineinander schiebende Locken aufgelöst, und ähnlich trägt der beißende Kentaur neben ihm sein schon gelichtetes Haupthaar und seinen dichten langen Bart in einzelnen eigenwilligen Locken und Strähnen. Am Atlas der Metope (Abb. 371, S. 217) aber, unserem ersten klassischen Musterbeispiel, hängt eine lange freie Locke an der Schläfe herab. Dort die ersten Versuche der Darstellung der Bewegung des lockeren Haares, hier das erste Beispiel der Verwendung des Haares als Adjektiv der Noblesse und als formales Mittel zur Verstärkung des Langgesichts. In der so schwierigen Stilisierung des Haares ist die individuelle Gewohnheit des einzelnen Meisters für uns am leichtesten faßbar.

Auch am Wagenlenker von Delphi (Abb. 321, S. 194) ist das Haar auf dem Schädel, vor den Ohren und als Flaumbart in einzelne kurze flache Locken aufgelöst. Der erste schüchterne Versuch dieser Art war am Münchener Apollo aus Attika (Abb. 266, S. 147) gewagt. Aber locker, zufällig und leicht liegt es erst auf dem Schädel des Diskobol des Myron (Abb. 424, S. 250), klebt aber zaghaft noch zu sehr an der Fläche und bildet keine Masse. Dies ist erst an der Clevelandstatue (Abb. 435, S. 255) aus dem älteren Versuch der Figur der Villa Albani (Abb. 434, S. 254) heraus erreicht. Diese Vorstufen sind es, die den herrlichen Stil des polykletischen Haares (Abb. 441, S. 257) vorbereiten. Da wird es großzügig symmetrisch in breiten bewegten Locken gegliedert, die in Schichten aufeinander liegen, die Haarkalotte klar gegen das Gesicht als Ganzes abgrenzen und netzartig den ganzen Schädel umspannen. An Stelle der unübersichtlich kleinen Motive also Fernwirkung durch zeichnerische Abgrenzung großer Gruppen in ihrer Eigenwilligkeit, zugleich plastische Reliefschichtung und neue Ablesbarkeit der Form durch die Abstufung von vorne nach hinten über die ganze ursprünglich indifferente Fläche des Schädels hin. Wie alle klassische polykletische Formfindung wirkt auch diese weit über ihre Zeit hinaus bis in den römischen Klassizismus hinein.

Zu den „knappen" Formen der ersten Jahrzehnte des klassischen Stils gehören die gebundenen Haartrachten, in denen dieses, um einen Reif gewickelt, als Rolle das Haupt ganz oder halb umgibt wie am Kritiosknaben (Abb. 313, S. 170), am Aktaion der Metope von Selinunt (Abb. 349, S. 211), an der Bronze aus Olympia (Abb. 436, S. 255), am Bronzeapollo aus Pompeji (Abb. 437, S. 255), am Apollo der Münze von Leontini (Abb. 3, Taf. XXVI), am Apollo des Westgiebels von Olympia. „Knappe Form" ist ebenso das kurze Lockenhaar von Harmodios (Abb. 189, S. 131), Herakles der Amazonenmetope von Selinunt (Abb. 346, S. 211), von Diskobol und Herakles des Myron (Abb. 429, S. 252). Dahin gehören auch die flachen Haarbänder am Kopf der Athena der Marsyasgruppe (Taf. XXIX, S. 280) und der Stele (Abb. 404, S. 234), das eingebundene Haar der Esquilinischen Venus (Abb. 467, S. 279) und der Nike auf der Vase des Hermonax (Abb. 414, S. 240) und der klare Umriß der Haarhaube der Aphrodite auf dem Schwan (Abb. 412, S. 239). Nach

den Unklarheiten des Archaischen soll der Kopf erst einmal als Sondergebilde frei und geschlossen sich von der Figur abheben. Dem gleichen Gesetz folgen die kurz gehaltenen Bärte: Relief von Thasos (Abb. 341, S. 210), Zeus der Selinunter Metope (Abb. 347, S. 211) und auf der Vase des Hermonax.

Aber eben diese „knappe“ Form war für das Pathos des großen Stils zu eng. Erste Regung der großen neuen Motive die breiten Haarflechten, die über der Stirne des Apollo von Chatsworth (Abb. 322, S. 194) geknotet sind, und die freien Locken neben seinen Wangen, das bewegte Lockenhaar am Poseidon von Artemision (Abb. 324, S. 195) und die großen erregten Linien seines Bartes. Aus der sich eben schüchtern befreienden Lockenreihe der Figur des „Hegias“ in New York (Abb. 452, S. 261) und des Herakles Altemps (Abb. 428, S. 252) wird bei Phidias das Lockendiadem des Kasseler Apollo (Abb. 331/32, S. 200) und des Zeuskopfes in Rom (Abb. 456, S. 264), aus dem Bart jenes Poseidon der weiche, wohlfrisierte des Zeuskopfes. Resultat der gleichen Entwicklung die bessere Kopie des Münchener Königs (Abb. 335, S. 202). Diese Entwicklung mündet in die Parthenonkunst (Abb. 378/79, S. 221) und führt zum Ideal des Dresdener Zeus (Abb. 336, S. 203) und darüber hinaus zu den herrlichen Götterköpfen der Münzen, des Apollo von Klazomenae (Abb. 5, Taf. XXVI) und von Katania (Abb. 6, Taf. XXVI) und des Dionysos von Kamarina (Abb. 13, Taf. XXVI). Das göttliche Feuer der Persönlichkeit versprüht in den Flammen des Haares.

Die parallele Entwicklung des Haares der Frauen beginnt mit der Europa (Abb. 432, S. 253), wo das in der Mitte gescheitelte Haar in einheitlichen großen Flechten in Stufenwellen vor die Ohren gestrichen ist. Schrittweise Vorbereitung: Euthydikoskore (Abb. 311, S. 169), Artemis der Metope von Selinunt (Abb. 348, S. 211), die Kore des Altars Ludovisi (Abb. 355, S. 215). Erste klassische Erfüllung wie immer an der Hera Farnese (Abb. 423, S. 250). Die große geschlossene Partie wird in drei Schichten einzelner stärker bewegter Flechten aufgelöst. Verwandte Leistung wie am Doryphoros: Abstufung der Reliefs in drei Schichten zur Klärung des kubischen Aufbaus, Leitung des Blicks von der Vorderfläche zurück, stärkere Begrenzung und zugleich größere Freilegung der Stirn in die Breite. Von da ab zahlreiche Versuche der Weiterbildung. In der Lemnia (Abb. 458, S. 265) führt das breite Band der Haare von der Stirnmitte zu den Ohren im älteren Sinn ohne Reliefabstufung. Aber in einer Erfindung, die ganz die persönliche des Phidias ist und ähnlich am Kasseler Apollo (Abb. 331/32, S. 200) und dem Zeuskopf in Rom vorkommt, hat die einzelne Locke innerhalb dieses Bandes und auf dem Schädel eine individuelle Lockerheit, Selbständigkeit und Laune, durch die das Haar erst seinen eigentlichen Ausdruck gewinnt, und von der die Stilisierung am Parthenonfries (Abb. 378, S. 221) abhängt. Ähnlicher Vorgang bei ganz anderem persönlichen Stil an der verwundeten Amazone (Abb. 449, S. 260). Nachher wird die etwas theoretische Härte der Hera Farnese dadurch gemildert, daß die Reliefabstufung in drei Schichten aufgegeben und in große Einheitsflächen mit größeren Wellenmotiven verwandelt wird, deren Ansätze nicht mehr verdeckt, sondern offen liegen und von der Haut ausgehen: Entwicklung von der Demeter Spada (Abb. 460, S. 266) zu der kapitolinischen (Abb. 461, S. 267) und der Hera Berberini (Abb. 462, S. 267). Zarteste und lockerste Kräuselung, wie sie der Kopie unzugänglich bleibt, an der Aphrodite im Schleiergewand (Abb. 469, S. 285). Und im Gegensatz zu dem knappen Stil jener gebundenen Formen von Haarband und Haube wie vorhin (S. 293 f.) an Nike, esquilinischer Venus und Aphroditenschale, die überall vorquellende Locke an der Hegeso (Taf. XXX, S. 284), das Haar ebenso schlechtweg „Geschmeide“ wie jede Falte des Gewandes. Zuletzt zittern an den breiten und vollen aphrodisischen Gesichtern der Münzen des Jahrhundertendes die über den Umriß hinaus wehenden Haare (Abb. 14, 17, 18, Taf. XXVI) als Strahlen des Heiligenscheins der Schönheit.

D) Die Flächenbewegung des Reliefs. Unter Relief verstehen wir hier nicht das Hoch- und Flachrelief der an die neutrale Hintergrundsfläche gebundenen Figur im üblichen Gegensatz zu der freien, von allen Seiten sichtbaren „Rundfigur", sondern die einheitliche Organisation der künstlerischen Erscheinung in Zeichnung und Malerei, im plastischen Relief oder in der Rundfigur und in der Architektur, wie sie als gemeinsames Gesetz in der ganzen alten Kunst von Ägypten und Babylonien ab im Griechischen und Römischen, im Romanischen, in der Gotik, in Renaissance und Barock mit wenigen Ausnahmen und rasch wieder korrigierten Schwankungen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts geherrscht hat, und wie sie Adolf Hildebrand in seinem berühmten Büchlein „Das Problem der Form" wieder theoretisch verstehen und praktisch ausüben gelehrt hat. Die nach wie vor weniger dem ausübenden Künstler als dem meistens von philologischen, poetisch inhaltlichen oder kulturgeschichtlichen Vorstellungen der Kunst gegenüber bestimmten Laien schwer zugänglichen Darlegungen können bei der Raumnot unserer Darstellung hier auch nicht auszugsweise wiederholt und müssen vorausgesetzt werden. In der üblichen Behandlung der antiken Kunst haben sie bisher wenig oder gar nicht nachgewirkt. Daher muß deutlich gesagt werden, daß ohne sie ein wirkliches Verständnis griechischer Form unmöglich ist, oder im besten Falle einseitig und lückenhaft bleibt. Denn alles, was diese in Komposition, Ausdruck, Entwicklung des Stils ausführt, leistet sie nur innerhalb der Gesetze des Reliefs und durch dieses, das ihre eigenste Ausdrucksweise ist, ja gerade die ihrige, wie gar keiner anderen Kunst. Und wie es zwar eine allgemeine poetische oder musikalische Stimmung gibt, aber keine Dichtung oder kein Musikstück ohne die nach bestimmten Gesetzen gefundene präzise Wort- oder Tonfolge, so beruht auch jedes Werk der bildenden Kunst zuerst nicht auf dem dargestellten Inhalt, einem dichterischen, geschichtlichen oder religiösen Vorwurf oder einer bestimmten poetischen Empfindung oder auf der Darstellung eines Gefühls, sondern es beruht zuerst auf seiner Form, die im Griechischen eben die des Reliefs ist, und außerhalb derer es in der Welt des Bildes überhaupt keine Existenz gibt. Alle von uns bisher in ihrer geschichtlichen Entwicklung behandelten Motive und Stilformen sind nicht künstlerische Äußerungen, die für sich bestehen, als solche gelten und betrachtet werden können; sie machen nur die eine Hälfte des Problems aus, das aber ohne seine andere, eben das formale Relief schlechtweg nicht da ist, und von ihr gar nicht losgetrennt werden kann. Daher haben wir notgedrungen auch das Wort „Relief" bei der Erörterung des Stilwandels wiederholt (S. 182f.) gebraucht, müssen jetzt aber, wenn auch bei dem uns aufgelegten Zwang zur Kürze nur skizzenhaft und an wenigen ausgewählten Beispielen den klassischen Stil auch in der Wandlung des Reliefs aufzeigen.

Wir gehen dabei von dem Relief im üblichen Sinne, also dem Weih- und Grabrelief, der Metope oder dem Friesrelief deshalb aus, weil sich das Wesentliche, das genau ebenso für die Zeichnung und die Rundfigur gilt, hier leichter aufzeigen läßt. Das archaische Relief arbeitet mit nur wenigen unter sich unverbundenen Schichten von Silhouettenflächen. Musterbeispiel das Heroenrelief aus Sparta (Abb. 210, Taf. XIX), wo Unterkörper und der herübergedrehte Oberkörper des Heros in einer nur linear belebten Fläche liegen, Thron, rechter Arm und das von vorne gesehene Gesicht in einer vorderen davor, die Göttin und die kleinen Gestalten der Opfernden in einer hinteren. Das Relief hat also nur drei Schichten, die brettartig übereinander liegen. Dabei spielt der Unterschied zwischen Hoch- und Flachrelief kaum eine Rolle. Denn auch die Hochrelieffiguren des Giebels von Korfu (Abb. 243, Taf. XXII) sind in höchsten drei Flächen angeordnet, in deren vorderster rechte Beine und Gesichter, deren mittlerer die Leiber und deren dritter der rechte Arm des Giganten liegen. Die Europa des Tempelchens von Selinunt (Abb. 208, Taf. XIX) ist so flächenhaft geraten, daß sie überhaupt keine Tiefe besitzt, weshalb

wir ihr die andere vom Schatzhaus von Sikyon in Delphi (Abb. 209, Taf. XIX) an die Seite gesetzt haben, um durch das Gegenbeispiel die ersten Versuche der Flächenbewegung im Jünger-Archaischen zu beleuchten. Da hebt sich doch der auch noch flache Körper des Mädchens und sein Mäntelchen entschlossen vom Tierleib ab und nochmal das höhere rechte Bein, und die Wamme des Tieres führt im Gegensatz dazu in tiefere Schichten. Aber nirgends ist das Drängen nach neuer, stärkerer Kraft des Reliefs im Jünger-Archaischen deutlicher als in der Verschiedenheit gleichzeitiger Versuche am Siphnierfries (Abb. 282—284, S. 154). Bei all ihrer Beweglichkeit bleiben die zuschauenden Götter der Trojanerschlacht in eine große Vorderfläche gepreßt, in die sich Ares und Zeus eigens herüberdrehen, und wenn auch der große Künstler dieses Reliefs durch den Wechsel reiner Profilfiguren und solcher gedrehter bewußt Abwechslung schaffen will, so springen eben diese Profilbilder nach der Tiefe zu jäh zurück und tun das zu wenig, was die herübergedrehten zu viel tun. An der Gigantomachie (Abb. 282, S. 154) hingegen ist das Erstaunliche und bis dahin Unerhörte die durchgehende Anordnung eines Reliefs von drei Figuren in Schichten hintereinander, wie besonders deutlich an der Gruppe von Apollo, Artemis und Dionysos und an der anderen Herakles, Göttermutter und Gigant. Das Löwenpaar, das mit den Pranken den Giganten von hinten her umklammert, gehört zu den größten Reliefefindungen überhaupt, die dem Archaischen möglich waren. Und in der Trojanerschlacht (Abb. 284) werden in unklarer Schichtung die Pferde der Viergespanne herausgedreht, um sie alle sichtbar zu machen.

Nach diesen Experimenten stellen die Metopen vom Schatzhaus der Athener in Delphi (Abb. 292—294, S. 159) deshalb ein neues Prinzip dar, weil sie trotz ihres kleinen Maßstabes in einem Hochrelief gearbeitet sind, das der Entfaltung der Figur die größte Freiheit gewährt. Herakles und Kyknos lassen sich beinahe vom Grunde lösen und würden dann als freie Statuengruppe vor uns stehen. Ähnlich Athena und Theseus. Auch darin stimmen diese beiden Metopen überein, daß von dem Figurenpaar jedesmal die Seite mit dem zurückgestellten Bein in einer vorderen Ebene liegt, von der aus die Gestalten in ihrer Dreiviertelsdrehung gemeinsam nach der Tiefe abgebaut werden. Aber eben hier wird der innere Zusammenhang zwischen Komposition als Bewegungsmotiv oder Gewandanordnung und Komposition als Flächenbewegung des Reliefs besonders anschaulich. Die Figur der Athena kommt in der graduellen Stufenanlage des Gewandes schon nahe an die Lösung heran, der wir gleich beim Mädchen mit der Taube (Abb. 319, S. 186) begegnen werden. Aber der herabhängende Gewandzipfel, der als Sonderfläche behandelt ist, das wieder als eigene Fläche behandelte rechte Bein und die als Form stumpfe Aegis stören die einheitliche Flächenanlage und arbeiten ihr entgegen. Das gleiche ist am Theseus der Fall, wo der spitz zulaufende Mantel nicht nur die Figur selbst, sondern auch ihr Relief verhüllt. Wie hier einzelne Gewandteile, so zerhacken an den Heraklesmetopen die verhältnismäßig zu stark durchgebildeten Muskelpartien des Bauches die Gesamterscheinung, und die als Bewegung so großartige Figur des Herakles über der Hirschkuh hängt überhaupt in der Luft, weil sie sich nicht mit dem im Relief so viel schwächeren Tier verbindet. Um zu verhindern, daß sie nicht aus dem Relief herausfällt, hat der Bildhauer Köcher und Mäntelchen hinter ihr auf dem Reliefgrund angebracht. Aber das nützt wenig, denn es fehlen die Übergänge.

Wie immer fällt die entscheidende Wandlung um die siebziger Jahre des V. Jahrhunderts. Nichts lehrreicher als der Vergleich der Aristionstele (Abb. 276, S. 152) mit dem Mädchen mit der Taube (Abb. 319, S. 186). Gleiche Stelenform, gleiches Flachrelief, gleiches Motiv des Stehens, gleicher Charakter schlichtester Repräsentation. Aber der Aristion ist noch genau ebenso reines Dreischichtenrelief wie vorher die Heroenstele aus Sparta (Abb. 210, Taf. XIX). Daher der ge-

quetschte rechte Arm, die unklare Brust und die ängstlich wie verstohlen herauflangende linke Hand. Eben dieses Dreischichtenrelief ist an der Mädchenstele in eine Skala zartester Übergänge aufgelöst. Dadurch, daß die Stele selbst breiter genommen ist, gewinnt die Figur mehr Fläche zur Entfaltung. In der vordersten Ebene, die auch die der schmalen Randleisten ist, liegt der Mantel, dessen Augenfalten auch dazu dienen, ihn als räumliche Ausdehnung in die Tiefe zu empfinden. Nachher führt ein Streifen der Falten nach dem anderen zum Grunde bis zu der anderen Mantelhälfte, auf der wieder als breitem Motiv das Auge verweilt, und dahinter kommt die fächerig geöffnete Hand als neue Fläche heraus, die man mit den linken Händen der Grabstele aus der Themistoklesmauer (Abb. 257, S. 144), des Aristion (Abb. 277, S. 152) und der Stele in New York (Abb. 278/79, S. 152) vergleichen möge. Die geöffnete Form bedeutet zugleich geöffnetes Relief. Um vorauszublicken, neuer Vergleich mit dem Mädchen mit den zwei Tauben in New York (Abb. 401, S. 232). Konstanz des Motivs. Die Stele ist wieder breiter geworden und hat einen besonderen architektonischen Rahmen erhalten, der jetzt fehlt. Die Figur rückt von diesem ab, um ganz frei, luftumflossen zu stehen. Aber das, was uns an dieser Stelle angeht: Bei der im Grunde gleichen Anlage des Reliefs in etwa fünf Schichten, Peplossaum, rechtes Bein, linkes Bein, linke Hand, linker Taubenflügel, welch ein plastischer Reichtum, welche Formenfülle am gerundeten Arm, schräg gesehenen Tauben, Plastik der linken Hand. Tauben und Hände sind nur durch Millimeter von Reliefhöhen unterschieden, aber wieviel Raum, wieviel Luft lebt zwischen ihnen. Das Relief als solches geht ganz mit den großen neuen Motiven der Komposition, das große Motiv lebt in der großen Fläche.

Beginn dieses Stils: Das Altarwerk Ludovisi—Boston (Abb. 354—357, S. 214/15; Taf. XXXIII). Die vordere Reliefebene ist durch die Flachornamente der Voluten-Palmettenecken bestimmt; in ihr liegen die wesentlichen Teile der Figuren, nicht nur die Seitenfiguren mit ihren Kissen und die Amme, sondern auch die Hauptfiguren. Aber zum Unterschied von der „starren" ersten Fläche im archaischen Relief, wie etwa besonders deutlich an den Göttern der Trojanerschlacht vom Siphnierschatzhaus (Abb. 283, S. 154) oder an der Perseusmetope des Tempels C von Selinunt (Abb. 295, S. 159) ist diese von Anfang an beweglich mit der Absicht zur runden Form, wofür man zum Beispiel nur den rechten Arm des Lyraspielers (Abb. 356, S. 215) mit dem des Aristion (Abb. 276, S. 152) zu vergleichen hat. Daher die Lieblingsform der gebauschten Kissen und die Rundheit der nackten Figuren bei all ihrer flächigen Fassung. In dem Bilde der aufsteigenden Kora werden die runden Körperformen durch die Einheit ihrer Reliefebene von den flachen des Gewandes deutlich abgesetzt. Daher der Zug der besonders abgegrenzten Umrißlinie an den zurückgesetzten Unterschenkeln der Horen, die auffallenden Brüste der Kora. Etwa mit dem ersten Taubenmädchen verglichen arbeitet das Relief hier nicht mehr mit Nuancen der Abstufung sondern mit Gegensätzen großer Flächen. Die Kora ist ein neuer Körper zwischen den im Relief gleich angelegten Horen, und die plastische Steigerung durch die überschnittenen Arme mag man mit den plastisch wirkungslosen Überschneidungen der Gigantomachie des Siphnierfrieses vergleichen. Wie verrät sich der verschiedene Charakter der Meister beider Hauptbilder trotz der Schulzugehörigkeit auch in ihrer Relieftechnik. Wunderbarer rechter Arm und Hand der fröhlichen Göttin bei schwächlicher Reliefführung der Figur, und die eigentümlich verzogenen Gewandmotive an der traurigen, nur um sie in einheitliche Flächen zu bringen.

Olympia allein würde in diesem Zusammenhang ein ganzes Kapitel erfordern. Musterbeispiel: Die rechte Eckfigur des Ostgiebels (Abb. 371, Taf. XXV). Mantel, Bauch, Rippen und schräge Bauchmuskulatur, das Stück des Rückens mit dem Ansatz des linken Armes, Brust, das sind an dem Gesamtrelief des Körpers jedesmal einzelne Provinzen, die als gesonderte Relief-

flächen unter sich zusammenhängen und sich voneinander abheben. Diese Art der Reliefführung ist der Ausdruck jener neuen Konstruktion der Figur, die wir früher (S. 270) als dynamische bezeichnet haben. Alles „Schichtenrelief“ der archaischen Kunst war Flachrelief, auch wenn der faktische Tiefenmaßstab der Freifigur nahe kam wie am Schatzhaus der Athener in Delphi. Die Flächen der Zipfelgewänder an der Schatzhausmetope (Abb. 292, S. 159) in ihrer isolierten Flächenhaftigkeit dienen nicht dem kubischen Aufbau der Figur, sondern sie stellen sich ihm brettartig entgegen. Das „kubische“ Relief der Olympiaskulpturen hingegen dient, wie schon das gleichartige an den Thronreliefs Ludovisi der neugewölbten inneren Form und besitzt daher die neue klassische Großflächigkeit, die das Archaische nicht kannte. Man mag etwa, ganz abgesehen von dem Motiv als solchem, die Draperie des Wagenlenkers vom Ostgiebel (Abb. 265, Taf. XXV) mit den Gewandfiguren des Siphnierfrieses vergleichen. Hier bilden sich durch die grätigen Teilungen lauter kleine Sonderflächen im allgemeinen Flachrelief, die ihren besonderen Zauber haben, dort werden durch das Relief des Mantels lauter große Zusammenhänge geschaffen, und nur die Instrumentation durch die lineare Falte ist noch unrein. Das gilt ebenso von dem Relief der nackten Figuren. Vor den etwas schwammigen Figuren des knieenden Jünglings und des kauernden Knaben aus dem Ostgiebel (Abb. 367 und 368, Taf. XXV) hat man immer wieder das Gefühl, sie „gingen aus dem Leim“. Bei diesen Künstlern überwuchert der Wille zur dynamischen Form und der damit verbundenen Großflächigkeit den Sinn für das Konstruktive, und es ist erstaunlich, nach den nervigen knappen attischen archaischen Pferden (Abb. 192, Taf. XVI; Abb. 196, Taf. XVII; Abb. 168, S. 168) im Ostgiebel von Olympia einem so lahmen „Gaul“ (Abb. 376, Taf. XXV) zu begegnen. Der weiträumigen Fläche ist das Temperament geopfert.

Der Umschwung liegt auch für unsere neue Problemstellung in Olympia selbst, in den Metopen: Vergleich der Athena der Atlasmetope (Abb. 370, S. 217) mit der am Schatzhaus der Athener (Abb. 292, S. 159). Entfaltung der ganzen Figur in der Ansicht von vorne, der Kopf im Profil. Das hat der archaische Stil nie gewagt, schon deshalb, weil ihm die entschlossene Antithese der Bewegung fremd war. Ebenso der Apollo des Westgiebels (Abb. 364, Taf. XXV). Also nicht zufällig, sondern Programm. Am Nymphenrelief in Thasos (Abb. 340, S. 209) und an der provinziellen Perseusmetope vom Tempel C in Selinunt (Abb. 295, S. 159) stehen die Figuren auch mit dem Kopf in reiner Vorderansicht. Großflächiges einheitliches Gewandrelief schon nahe der Kopenhagener Figur (Abb. 439, S. 256), davon abgesetzt auf dem hohen Halse das großräumige Gesicht, wobei Raum sich hier auch wieder in dem kubischen Relief ausdrückt, durch das Mund, Nase und Augen eine neue Wirkung erhalten. Herakles und Atlas stehen im Profil, das an dem einen weniger, an dem anderen mehr verschoben ist, so daß auch noch die Breite des Körpers und das hintere Bein sichtbar werden. Eine so gegensätzliche Reliefführung an Figuren in reinen Vorder- und Seitenansichten kennt der archaische Stil nicht. Der Reichtum an Ansichten von vorne, von der Seite, vom Rücken gesehener Figuren an der Ballspielerbasis in Athen (Abb. 299, S. 161) zerstäubt, weil die Möglichkeiten der Kontrastierung im Tiefenrelief nicht ausgenutzt sind. Das beginnt erst an der linken Seite des Nymphenreliefs von Thasos (Abb. 340, S. 209), und von dessen rechter Seite bilden die dünnen spitzen Nymphen das nahezu gleichzeitige noch archaische Gegenbeispiel zu dem neuen Reliefstil in Olympia, in dem sich die Figuren auch im Profil in so großen breiten Einheitsflächen ausleben. Auch die Metopen vom Heraion von Selinunt (Abb. 342—245, S. 210) rechnen unter diesem Gesichtspunkt noch zum vorklassischen Reliefstil.

Stiermetope von Olympia (Abb. 370, S. 217). Größte Souveränität des neuen Stils. Herakles steht nahezu als freie Figur vor dem Stier, den er überschneidet. Also Vielschichtigkeit des Reliefs nach der Einflächigkeit, in der auf der Europametope von Selinunt (Abb. 208, Taf. XIX)

Figur und Tier verschmelzen, oder der Unverbundenheit, in der auf der Heraklesmetope vom Athener Schatzhaus (Abb. 293, S. 159) die manirierte Figur des Heros über der Hirschkuh schwebt. Dadurch aber, daß an der Olympischen Metope der Kopf des Stiers herumgerissen wird und plastisch vor der bewegten Fläche seines Körpers steht — neuer Gegensatz zu der einflächigen Anlage der Europametope —, daß Herakles das rechte Bein schräg nach vorne setzt und die Brust aus dem eingezogenen Bauche herauswölbt, entsteht eine vielflächige Dynamik des „kubischen" Reliefs, die nur durch die Lösungen der Theseion- und Parthenonkunst übertroffen wird.

An den Metopen dieser Bauten zeigt sich ebenso deutlich das Erbe von Olympia her wie die neue Gesinnung. In dem Ringermotiv der Theseionmetope Theseus und Kerkyron (Abb. 384, S. 223) folgen zwei Körper hintereinander, die im Relief auch noch dadurch verflochten sind, daß die Arme des Theseus von hinten nach vorne über den Leib des Kerkyron weggreifen, und daß dieser ohnmächtig mit dem rechten Arm zurück, in den Grund des Reliefs hinein über Theseus hinaus ins Leere langt. Kerkyron ist nahezu ein ins Relief übertragener Diskobol des Myron (Abb. 425, S. 251). Die breite Reliefführung von einer vorderen Relieffigur zu einer hinteren ist weitergebildete Tradition des Stils wie in der Stiermetope von Olympia, die zahlreichen Überschneidungen und die Konzentration dieser rein „motorischen" (oben S. 268) Komposition sind neu. Die Zeitgenossen mögen sie als Bravourstück bewundert haben, die Entwicklung aber geht darüber hinweg. Denn trotz des breiten Stils kann sich in Verflechtung und Überschneidungen die Figur nicht entfalten. Theseus ist ganz verdeckt, in der Metope gibt es nur Arme und Beine aber keine großen Körperflächen.

In der älteren Parthenonmetope (Abb. 376, S. 219) ist im Grunde nur eine Art Relief wiederholt, die wir sehr gut von den Athener Schatzhausmetopen (Abb. 292 und 294, S. 159), auch von dem Bostoner Altar (Taf. XXIII, S. 216) und der Zeus-Herametope von Selinunt (Abb. 343, S. 210) kennen, der gleichmäßig konvergierende Reliefabbau zweier Figuren von einer gemeinsamen vorne liegenden Grundfläche aus, nur daß dieser sich jetzt in den neuen kubischen Formen vollzieht. In der jüngeren Kentauren-Lapithenmetope (Abb. 377, S. 220) ist dieses Stadium endgültig überwunden. Der Lapithe ist als freie Figur vor den Grund mit dem Mantel gestellt, mit dem er nur noch mit den Armen zusammenhängt, und seine Reliefwirkung wird noch durch den ebenso vollplastischen Körper des Kentauren gesteigert. Beide Körper stehen schräg zum Grunde in einer Freiheit der Übergänge in den gemeinsamen Reliefschichten, die in Worten nicht nachbeschrieben werden kann.

Der Reliefstiel der jüngeren Parthenonmetopen ist Gemeingut des großen Kreises von Bildhauern geworden, der am Parthenonfries beteiligt war, von dem wir hier nur die beiden Proben (Abb. 378/79, S. 281) mitteilen können. Aber diese reichen aus, um zu zeigen, daß innerhalb der gemeinsamen Relieftechnik individuelle Unterschiede nicht nur der formalen Komposition, sondern, wie immer aufs engste mit dieser zusammenhängend und nicht von ihr ablösbar, auch der Reliefführung bestehen. So sind z. B. in der Götterversammlung (Abb. 378, S. 221) die Unterschenkel von Poseidon und Apollo, der dritten und vierten Figur von links her gezählt, in einem Zug des Mantels und in einer Reliefflache zusammengefaßt. An Athena und Hephäst, der ersten und zweiten Figur von links, sind bei gleicher Gewandanordnung vorderes und hinteres Bein durch die Lage in zwei Reliefschichten geschieden. Das Relief ist leichter und flüssiger an ihnen. Der Oberkörper des Hephäst ist in drei Flächen angelegt, der des Apollo bei gleicher Anordnung nur in einer. Höchste Virtuosität im Aufmarsch der Kavallerie (Abb. 379, S. 221). Das Roß ist ganz in einer Fläche ausgebreitet, aber welche Bewegung innerhalb dieser. Verglichen mit den schläfrigen Pferden vom Ostgiebel von Olympia (Abb. 364, Taf. XXV) ist

das Feuer der Parthenonpferde (auch Abb. 383, S. 223) und etwas jünger jenes am Relief Albani (Abb. 403, S. 233) ebenso Sache der neuen Durchbildung im Sinne gesteigerter Natur wie Effekt der Reliefkontraste. Ebenso ist der Reiter ganz in der Fläche ausgebreitet. Aber durch den Chiton, der vorne aufliegt und durch den wehenden Mantel, dessen in Hell und Dunkel wogende Falten aus dem Reliefgrunde herausgearbeitet sind, gewinnt er eine Plastik, als wäre er eine runde Freifigur.

Neue Entfaltung der durch die Parthenonkunst entfesselten Kräfte. In der Gruppe der vier Riesen mit den Felsblöcken am Ostfries des Theseion (Abb. 385, S. 224) sind zwei vom Rücken gesehen, von denen einer zugleich mit den Beinen gegen den Reliefgrund steht und mit dem Oberkörper von diesem zurückweicht, der dritte stürzt aus dem Hintergrunde nach vorne, und der vierte, der am Boden liegende, vermittelt durch seine Schräglage zwischen den hinteren und vorderen Reliefgründen. Blicken wir nochmal zum Ballspielerrelief in Athen (Abb. 299, S. 161) zurück, wo auch eine vom Rücken gesehene Figur und eine von vorne gesehene vorkommen, aber wohlweislich so, daß sie an den Ecken der Komposition stehen und sich räumlich nicht aufeinander beziehen. Auf dem Wege der Entwicklung liegen auch die Dreifigurengruppen des Frieses vom Ilissostempelchen (Abb. 387, S. 225) mit ihrem trotz ihrer zeitlichen Nähe zur Parthenonkunst so stockenden schwerflüssigen Relief. Trotz der bewegten Motive und der Gruppierung der Figuren auf der Platte mit den knieenden Mädchen in hohem Relief und mit zahlreichen Überschneidungen bleibt die Reliefordnung durchaus einflächig im Sinne der archaischen Praxis. Am Niobidenrelief (Abb. 455, S. 263) geht zwar die Reliefentfaltung der Figur der Gruppe weit über den Stil der Ilissosreliefs hinaus, aber die einzelnen Teile stehen koordiniert in der gleichen Flächenbewegung gleichzeitig nebeneinander, und daher bleibt das Motiv des ähnlich wie am Theseionfries schräg aus der Tiefe herausgebogenen Toten wertlos für das gegenseitige Raumverhältnis der Gruppen. Am Theseion aber sind die vier Riesen in eine gegenseitige Verbindung nicht etwa bloß des zeichnerischen Motivs, sondern der gegenseitigen räumlichen Distanzierung gebracht, so daß sie einen eigenen Raum beschreiben, umschreiben und umgrenzen, der nur durch ihre Art von kubischem Relief entstanden ist. Eine ähnliche Reihe von Lösungen des gleichen Problems ließe sich von den zuschauenden Göttern des Siphnierfrieses (Abb. 283, S. 154) zum sitzenden Zeus der Selinunter Metope (Abb. 342, S. 210), zu den Göttern des Parthenonfrieses (Abb. 378, S. 221) bis zu denen des Theseionfrieses (Abb. 386, S. 224) aufstellen, wobei die letzteren auch wieder vor allem gegenüber den flächengebundenen am Parthenonfries sich als diejenigen herausstellen würden, von denen jeder innerhalb der gleichen Schichtenfolge des Reliefs in seiner eigenen Raumwelt wohnt.

Über jenes „terribile" des Reliefs am Theseionfries ist der klassische Stil des V. Jahrhunderts nicht mehr hinausgekommen. Erst die Mitte des IV. Jahrhunderts knüpft hier wieder an. Die Weiterbildung des Reliefs über das Theseion hinaus vollzieht sich im Kompositionellen von Gruppe, Gebärde und Gewand am Nikefries (Abb. 389, S. 226), an der Balustrade (Abb. 338, S. 205) und am Fries von Phigalia (Abb. 392/3, S. 228). Zu jedem dieser Werke gehört ein individueller Stil des Reliefs, den wir hier nicht weiter verfolgen, da er zwar im einzelnen überreich ist an Varianten, aber prinzipiell nichts Neues mehr hervorbringt.

Nur im jonischen Bereich gibt es besondere Versuche. In den Kampfszenen der Reliefs des Nereidendenkmals von Xanthos (Abb. 395/6, S. 230) scheint das Dreischichtenrelief vom Siphnierschatzhaus (Abb. 282, S. 154) wieder aufzuleben, wie immer in der als Ganzem so schwer faßbaren, im einzelnen Werk so ideenreichen jonischen Kunst alte Tradition und neues Experiment zusammenhängen. Eine mittlere Reliefschicht mit Reitern wird durch eine vordere und hintere mit Kriegern zu Fuß eingefaßt. An beiden Beispielen ist die vordere Kriegerfigur vom

Rücken gesehen, tritt also in die Tiefe, und ebenso bilden die hinteren Soldaten mit ihren schräg gesehenen Schilden eine besondere Raumschicht. Hier sind also schon die Kräfte am Werk, die wenig später am Theseionfries den Reliefraum so großartig erweitern. Aber die mittlere Schicht mit den Pferden bleibt flach gepreßt eingeengt. Vergleicht man das galoppierende Pferd (Abb. 396, S. 230) mit den Rossen des Parthenonfrieses (Abb. 379, S. 221), dann erkennt man die ältere jonische Vorlage und die attische Vollendung. Die tote Amazone auf dem Pferd in Xanthos hat ihr jüngeres Gegenstück am Fries von Phigalia (Abb. 392, S. 228), wo die eben aus dem Sitz hinsinkende sich körperlich rund dreht und wendet, während die jonischen Schwestern ihrer Fläche verhaftet bleiben. Auch am Parthenonfries, bei der Schilderung des Aufzugs der jungen galoppierenden Reiterei gibt es ein Relief von drei, ja sogar von vier Schichten, dessen Technik aus dem Jonischen stammt. Die Komposition in Xanthos brilliert außerdem noch in ihrem Achsenreichtum dadurch, daß auf der einen Platte (Abb. 396, S. 230) die Krieger dem Pferd entgegenstürmen, so daß sich die aufzeigbaren Diagonalparallelen in rechten Winkeln schneiden. Aber eben die zahlreichen Überschneidungen dieser Reliefs machen das Bild zu unruhig und zu unklar. Das Dreischichtenrelief dieser Art beengt die plastische Entfaltung der Figur. Es wird aufgegeben. Daher bei gleicher Leidenschaft der Erfindung Klärung der Komposition am Fries des Niketempels in Athen (Abb. 389, S. 228) und in Phigalia (Abb. 392/93, S. 228) und schließlich eine Einfachheit der klarsten Silhouettenkomposition am sidonischen Sarkophag (Abb. 399, S. 232), die nach so ungeheurer Aufwärtsbewegung des vorhergehenden halben Jahrhunderts wie Ermattung aussieht.

Auch ein anderes jonisches Experiment bleibt Episode. In der Darstellung der Eroberung einer Stadt an der Wand des Heroons von Gjölbaschi (Abb. 397, S. 231) ist die Stadtmauer selbst mit Einfallpforte, Turm, Zinnen, König und Königin über diesen, sich einschleichenden und anstürmenden Feinden unter ihnen gebildet. Das ist jene Landschaftsschilderung, die von der großen Malerei Polygnots herkommt, wie sie im welligen Terrain und Blumen auf den Vasenbildern (Taf. XXVII, S. 240 und Abb. 418, S. 242), mit der Andeutung der Felslandschaft des Kampfes auf dem Reiterrelief Albani (Abb. 403, S. 233) ausstrahlt. Aber in diesen Beispielen handelt es sich nur um symbolische Andeutungen, die sich dem heroischen Stil der Figur unterordnen, ihn gleichsam nur umranken. Aber in Gjölbaschi wird mit dem Prinzip Ernst gemacht. Mit den jonisch nachparthenonischen Stilmitteln wird dargestellt, wie Krieger wirklich durch die kleine Pforte einschleichen, andere an der realen Mauer aufwärtsstürmen. Dies führt zu dem Konflikt zwischen dem Realismus der Wirklichkeitsschilderung, die im unteren Reliefstreifen durchaus einheitlich ist und zu Recht besteht, und der idealen Darstellung des heroischen Königsdaseins oben, das sich innerhalb der Stadt vollzieht, aber nicht auf ihren Mauern, und das mit der unteren Szene in keine proportionale oder perspektivische Einheit gebracht ist. Versuche dieser Art kehren in der ganzen griechischen Kunst nicht wieder und tauchen in einer neuen Reliefgestaltung erst im Römischen wieder auf.

Votivrelief, Grabrelief und Urkundenrelief haben deshalb für die Geschichte des Reliefs im Sinne dieses Kapitels geringere Bedeutung, weil ihre Aufgabe sich meistens in der Darstellung ruhig stehender oder sitzender Figuren erfüllte, bei denen der Impuls zur Raumgestaltung durch die gegenseitige Bindung bewegter Figuren, wie wir sie aus all diesen mythologischen Heroenbildern mit ihren Szenen kennen gelernt haben, wegfiel. Im ganzen Jahrhundert liegt ja die Führung bei den großen Künstlern der Tempelplastik, und Grab- und Weihrelief gehören mehr dem Gefolge der großen Meister und nur in seltenen Fällen ihnen selber. Zum Beweise, daß auch diese Kunst des täglichen Lebens den Gesetzen der großen Gesetzgeber folgt, ein paar Worte zu einigen ausgewählten Beispielen. Die im Wesentlichen einschichtige Anordnung dreier im Profil

gesehener Götterfiguren auf dem eleusinischen Relief (Abb. 405, S. 235) ist zwar in Haltung, Gesinnung und Komposition von Gebärde und Gewand ganz Leistung des großen klassischen Stils, aber als Relief kaum von der Grabstele des Mädchens mit der Taube (Abb. 319, S. 186) verschieden, während das Weihrelief aus Athen mit den vier Göttern (Abb. 406, S. 235) erst nach der Parthenonkunst möglich war. Denn so frei und mächtig stehen in vollen Figuren die eleusinischen Göttinnen nebeneinander, und die Entfaltung der Relieftiefe wird durch die schräg gestellten Götter zu ihren Seiten bestimmt. Bei der Grabstele aus Thespiae (Abb. 402, S. 232) erinnern wir uns an die Stele Borgia in Neapel (Abb. 400, S. 232) und von dieser weiter zum Apoxyomenos von Delphi (Abb. 406, S. 271). An der einen, die trotz der plastischen Energie des vorgestellten linken Beines und des aus der Fläche herausgetriebenen linken Armes, in ihren Rahmen eingesperrt bleibt, ist die Figur durch das noch archaische Gewand überschritten und kann ihr Relief nicht entwickeln. Das Grabrelief aus Delphi nimmt, wie wir früher (S. 272) sahen, in der Entwicklung der Oberfläche des nackten männlichen Körpers einen besonders hohen Rang ein. Aber eben durch die Schärfe und die Gewaltsamkeit der Teilungen und die im Verhältnisse zur Fläche zu stark auf und ab wogende Modellierung wird das Relief zu theoretisch und etwas aufdringlich. Aber an dem Relief von Thespiae, wo aus den älteren Vorbildern noch der Hund beibehalten ist, gibt es keine Überschneidung mehr durch den herübergelegten Arm und keine Überbetonung der Muskulatur, aber dafür das gänzliche Einswerden von statuarischem Motiv und seelischer Empfindung mit der Silhouettenwirkung des nur in großen Flächen bewegten Hochreliefs. Um die hohe künstlerische Weisheit zu erkennen, die als Ergebnis der Entwicklung seit Olympia in der Grabstele der Hegeso (Taf. XXX, S. 284) verwirklicht ist, blicken wir auf die thronende Göttin des Heros auf dem Relief von Thasos (Abb. 341, S. 210) zurück. Nach der kompositionellen Umformung des Vorwurfs fragen wir später (S. 315), hier nur nach der Art ihres plastischen Vortrags. Auf dem Relief des Übergangsstils eine rein einschichtige Profilfigur wie die Göttin auf dem Votivrelief von Lokri (Abb. 350, S. 213), die man als flache Scheibe vom Grunde lösen könnte. Der Oberkörper der Hegeso hingegen ist schräg gesehen, und an ihm wird der Blick durch die zartesten Übergänge von der vordersten Reliefffläche, in der linker Arm und der herabhängende Mantelzipfel liegen, über die gestauten Gewandmotive bis zu dem letzten Grunde geführt, in dem hinter der rechten Brust noch Haubenbänder niederhängen. Da ist auch nicht eine Falte, nicht eine Linie zufällig. Alles dient dem Zweck der Durchorganisierung der Erscheinung bis zu ihrer vollkommenen Sichtbarmachung im Reliefzusammenhang. Und da die faktische Raumtiefe zwischen den Rahmenanten für diesen Prozeß nicht ausreicht, wird der Rahmen gesprengt, Stuhllehne und Dienerin stehen vor den Anten. Bei der tektonischen Strenge des griechischen Reliefs ein beinahe unerhörter Vorgang, dessen Konsequenzen das folgende Jahrhundert erfüllen wird. Auch am Weihrelief für Echelos und Basile (Abb. 408, S. 236) ist das ideale Relief der Figuren tiefer als der durch Giebel, Terrainangabe und Hintergrund fixierte reale Reliefraum. Denn hier sollen die vier Pferde des Gespanns gezeigt werden, nicht mehr in der Platznot des Siphnierfrieses (Abb. 284, S. 154) aneinander klebend, auch nicht mehr in reinen Profilbildern der Reliefschichten des Parthenonfrieses, sondern eines sich vom andern durch die Gegenbewegung der Vorderkörper lösend und plastisch herausspringend. Hermes, der Geleiter ist quer zum Grunde gestellt, Echelos greift aus der Tiefe heraus, um Basile zu umfassen, und Luft und Licht umflutet die in allen Teilen aufgelöste Komposition.

Die Reliefbehandlung der Figur als Rundplastik und Giebelfigur haben wir in den Kapiteln über die nackte männliche Gestalt und über die Gewandfigur wiederholt gestreift. Jeder der großen Meister hat seinen individuellen Reliefstil. Aber diesen im einzelnen darzulegen fehlt

hier der Raum. Nur ein grundsätzlicher Streit muß noch erörtert werden. Er geht um die Beurteilung des Dornausziehers (Abb. 471). Die berühmte Figur, die, offenbar nie unter die Erde gekommen, in der romanischen und gotischen Plastik und in der Renaissance weitergewirkt hat, ist in zahlreichen Kopien erhalten, deren beste die Bronze im Konservatorenpalast in Rom ist, die lange als griechisches Original galt. Aber wegen des genrehaften, idyllischen Motivs und schließlich deshalb, weil es eine ausgesprochen hellenistische Redaktion der Figur gibt, die statt des edlen strengen Kopfes der Bronze einen unedlen naturalistischen „Lausbuben"kopf trägt, ist die schon alte Beurteilung der Figur als hellenistische Schöpfung, die nur in archaisierender Mode eines römischen Kopistenateliers einen ihr nicht gehörigen Kopf aufgesetzt erhalten habe, ähnlich wie die Pasticci von Abb. 420/21, S. 247 wieder herrschend geworden. Mit diesen älteren Argumenten verbindet sich ein modernes, dasjenige, das uns hier interessiert. Der Dornauszieher ist eine ausgesprochene Rundfigur, das heißt, durch das im scharfen rechten Winkel vorgestellte rechte Bein und den vorgeneigten Oberkörper hat er, von vorne betrachtet, eine Raumtiefe, die nach der herrschenden Theorie Werken des „strengen" klassischen Stils des Jahrhunderts von etwa 460—450 v. Chr., in das der Kopf gehört, nicht möglich und erst dem Hellenismus zugänglich gewesen sei. Vom Rücken und von den Seiten betrachtet hat die Figur eine Fülle von Ansichten, mit denen auch erst die griechische Kunst von Lysipp ab gerechnet habe.



Abb. 471. Der Dornauszieher. Rom. Konservatorenpalast. Bronze. Römische Kopie. Höhe 0,73 m. Nach Aufnahme des Deutschen archäol. Instituts Rom.

Nun ist aber der römische Dornauszieher in Motiv und Körperformen gar keine Kopie jener hellenistischen Figur, die ihn zwar als Vorbild benützt, es aber verändert, und zwar in allen den entscheidenden Punkten, in stärkerer Drehung, Fülle des Körpers, Natürlichkeit der Hände, stärkerem Relief der Einzelformen, in denen sich immer ein hellenistisches Werk von einem klassischen unterscheidet. Die Bronze ist „streng" nicht nur in dem angeblich nicht zugehörigen Kopf, sondern sie ist es in jeder Linie und Fläche ihres Reliefs, in jeder Muskel, in jedem Gliede bis, ja wirklich bis in die Fingerspitzen der so flächigen Hände hinein. Eine so konsequente Umstilisierung jüngerer Formen in ältere ist einem römischen Kopisten gar nicht möglich. Er kann einander ursprünglich fremde Teile verschiedener Statuen kopieren und sie zusammenfügen, oder er kann ältere Werke in einen jüngeren Stil, eben seinen eigenen übertragen, wie das mit der pergamenischen Kopie der Athena Parthenos (Abb. 392, S. 198) oder mit der Berliner Kopie des Münchener Königs (Abb. 334/35, S. 201 f.) geschehen ist. Aber die einheitliche Formensprache eines vergangenen Stils ist für ihn ein verlorenes Paradies, das er niemals wieder betreten kann.

Wenn also die Dornauszieherbronze nicht eine Um- und Rückbildung einer hellenistischen Schöpfung, sondern die einheitliche, ausgezeichnete Kopie eines strengen griechischen Originals

ist, dann haben wir sie nicht in einer zu engen modernen Relieftheorie aus der klassischen Kunst zu verweisen, sondern wir haben diese so zu verstehen, daß sie auch Platz darin hat. Nämlich seit der dekorativen Aufstellung antiker Statuen in der Renaissance an Palastfassaden oder an den Wänden und in den Nischen von Treppenhäusern und Sälen und seit der traditionellen Macht dieser Sitte in der modernen Museumsgestaltung kommt die antike Figur beinahe immer nur als einansichtige mit ihrer Fassade von vorne zur Geltung, als ob sie überhaupt nur diese besäße und allein auf diese hin komponiert wäre. Dies ist aber nur insofern der Fall, als die „regierende" Ansicht der menschlichen Figur, wie sie von der Natur durch das Gesicht bestimmt ist, die von vorne ist, die als „apotropäische" von der archaischen Kunst von Anfang an gesteigert wird (oben S. 176). Aber sie war niemals die einzige. Denn die griechische Figur stand ja nicht, wie in unseren Museen, vor der Wand, — selbst das Tempelbild in der Cella rückt ihr aus perspektivischen Gründen erst im Laufe der Entwicklung allmählich näher — sondern sie stand als Votiv im freien Tempelbezirk und war Relieffigur und Wand nicht durch die Beziehung auf eine Hintergrundfläche, sondern aus eigener Kraft. Ihr Relief hält sie in sich zusammen und schließt sie in einer Eigenwilligkeit, die nie wieder eine andere Kunst besaß, gegen die Außenwelt ab. Die Raumbildung der griechischen Figur liegt ganz in ihr selbst, geschieht ganz durch sie ohne Beziehung auf eine Hilfe außerhalb ihrer. Daher sind schon die ältesten griechischen Apollines in dem Relief ihrer vier Ansichtsseiten gleichmäßig durchgebildet (Abb. 236/37, S. 140; Abb. 262, S. 145; Abb. 265, S. 146; Abb. 304, S. 163), und es liegt nur an der Trägheit des Herkommens, daß wir ihre Rückansichten, sei es durch die Fehler der Aufstellung in unseren Museen, sei es durch die Versäumnisse der Photographen, so wenig kennen. Diese klaren vier Ansichten von vorne, vom Rücken und von den beiden Seiten, wie sie die archaische Kunst ausgebildet hatte, werden auch von der klassischen Kunst beibehalten, und diese erreicht, wie wir sahen, in ihrer kontrastierenden Verwendung immer neue Wirkungen.

Aber daneben gab es schon im Archaisch Jonischen die ausgesprochen runde Figur, und der Wagenlenker von Delphi (Abb. 320, S. 193) gehört mehr in eine Tradition von der Hera von Samos (Abb. 205, Taf. XVIII) her als in eine peloponnesische wie die Lusoibronze (Abb. 483, S. 256). Und immer wirkt gewiß auch vom Jonischen her eine Neigung zur motorischen Ausdrucksbewegung mit, als deren merkwürdigstes Beispiel die drei Leiber des Schlangendämons im Giebel des Hekatompedon (Abb. 235, S. 139) in ihrer wenig durch gemeinsames Relief gebundenen Lebendigkeit erscheinen.

Der interessanteste Fall dieser Problematik innerhalb der klassischen Kunst ist der D i s k o b o l d e s M y r o n (Abb. 425, S. 251). Er besitzt überhaupt keine reine einheitliche Reliefansicht. Denn in der Hauptansicht, in der sich das Motiv des erhobenen rechten Armes und der Körperdrehung klar ausspricht, verschwindet der linke Oberschenkel, und das Bein wird nur stückweise sichtbar. In allen anderen Ansichten erscheint die Figur nur in Ausschnitten, und doch ist sie dafür gearbeitet, weil sonst die herrliche Arbeit gerade des Rückens sinnlos wäre. Zu diesen Versuchen, in denen die motorische Absicht in Konflikt kommt mit der Reliefanordnung, gehört auch der Dornauszieher. In der Ansicht von vorne, der klaren Hauptansicht, in der allein das „Dornausziehen" deutlich wird, verschwindet der rechte Oberschenkel, jede andere Ansicht ergibt wie am Diskobol herrliche Einzelheiten, vor allem wieder den wundervoll gearbeiteten Rücken, aber keine einheitliche Reliefansicht des Ganzen. Im einen wie im anderen Falle ist die Reliefhaltung der Teile so stark, daß sie über den Fehler der Gesamtanlage hinwegtäuscht. Auch der Dornauszieher sitzt wie in einer Glasglocke seines eigenen Raums. Zu diesen beiden uns erhaltenen Beispielen motorischer Kompositionen, welche das Reliefgesetz zu durchbrechen suchen, mag es

zahlreiche andere uns nicht erhaltene gerade aus dieser Epoche des strengen Stils gegeben haben. Die Weiterentwicklung des klassischen Stils scheidet sie aus.

E. Gebärde, Komposition, Götterideal, Typus. In der Kunst ist alles Gebärde, jede Falte eines Gewandes, jede Locke des Haares, die volle Lippe des Mundes oder das große Auge. Jede künstlerische Form „spricht" und hat in der sparsamen Ökonomie des Ganzen nur als sprechende Sinn und Bedeutung, ein weißer Fleck in einer Radierung Rembrandts ebenso wie eine Pause in einem Satz Beethovens. Aber als Gebärde im Sinne dieses Kapitels behandeln wir die Gebärdensprache des menschlichen Körpers, der Arme und Hände und der Haltung des Kopfes. Durch die Gebärdensprache der griechischen Kunst ist die europäische Kunst überhaupt erst mündig geworden. Genau ebenso, wie die Geschichte der Philosophie mit der griechischen beginnt, und der philosophische Gedanke trotz all der Wandlungen der Jahrhunderte auch heute noch Reis, Zweig, Blüte und Frucht vom Baume griechischer Erkenntnis ist, so lebt die griechische Gebärde weiter, wo immer eine Venus Tizians ruht, ein Neptun des Rubens stürmt, ein Eros Rodins küßt.

Die Gebärde der ägyptischen Kunst war hieratische Gebärde oder Arbeitsgebärde. Als hieratische Gebärde bezeichnen wir alle die Motive der Bewegung der Arme und Beine und der Figur selbst, die religiöse Verehrung, Verhältnis der Unterwerfung, des Dienens, andererseits auch des Herrschens göttlicher und königlicher Gnade ausdrücken. Diese Gebärden fangen im Ägyptischen frühe an (Bd. I, Abb. 61, S. 56), bleiben sich gleich durch die Jahrhunderte (Der Schreiber Bd. I, Abb. 66, S. 62; Abb. 68 ff., S. 65 ff.), können einen gewissen Grad neuer Intensität (Bd. I, Abb. 123, zu S. 160; Abb. 124a, S. 162) gewinnen und variiert werden (Bd. I, Abb. 125b, S. 165; Abb. 125c, S. 166; Abb. 146, S. 198), ändern aber ihr Wesen bis in die Spätzeit nicht (Bd. I, Taf. VII, zu S. 208). Zu dem ägyptischen Herrenideal gehört die absolute Ruhe und die Verschlossenheit der Persönlichkeit, die gar nicht begehrt, Gefühle und Empfindungen auszudrücken (Bd. I, Abb. 60, S. 55; Abb. 63, S. 58 usw. Taf. III zu S. 112), und nur die kurze Episode Amenophis IV (Bd. I, Abb. 128, S. 169) durchbricht das Gesetz der Stummheit.

Der höchste Grad von freier Beweglichkeit der Figur, der dem ägyptischen Stil erreichbar war, demonstriert sich daher nicht an der Götterfigur und den Bildern der Könige und des Adels, sondern an der dienenden Welt der Sklaven, Arbeiter, Jäger, Fischer, Tänzer und Sänger (Bd. I, Abb. 84, S. 91 ff.; Abb. 92 ff., S. 101 ff.; Abb. 120 a—c S. 159; Abb. 126, S. 167 usw.). Ihre Gebärden nennen wir Arbeitsgebärden, und rechnen dazu auch das Kriegsleben und die Jagd, in denen selbst der Pharao aktiv auftritt (Bd. I, Abb. 132/33, S. 174 f.). Aber auch diese Arbeitsgebärde ist nur selten Empfindungsgebärde. Sie ist der Ausdruck praktischen Tuns oder militärischen Gehorsams. Nur an einer einzigen Stelle gibt es eine Ausnahme, die rein menschliche Gebärde der Demut und Hilflosigkeit der unterworfenen Syrer vor Hor-em-heb (Bd. I, Abb. 125c, S. 166).

Die harte orientalische Welt ist noch stummer. Im Babylonisch-Assyrischen ist die Zahl der hieratischen Gebärden noch begrenzter als im Ägyptischen (Bd. I, S. 247, 263 f.), und da das Leben überhaupt nur in der Schilderung des Krieges, der mit ihm zusammenhängenden Expeditionen und repräsentativer Königstaten zu Wort kommt, ist auch der Bereich der Arbeitsgebärde enger. Ausdrucksvolle Gestalten, wie die sich Unterwerfenden der Naramsinstele (Bd. I, S. 266), bleiben Ausnahmen und kehren nie wieder. Die besondere Stellung des Tierbildes in der assyrischen Kunst haben wir früher (Bd. I S. 282 ff.) geschildert. Aber seine Gebärde, die freieste, die der orientalischen Kunst zugänglich wurde, kann zwar menschenähnlich werden, ist aber keine menschliche.

Auch die Geschichte der griechischen Gebärde beginnt mit der hieratischen. Zur In-

dividualisierung der Gottheit gehört das von ihr getragene Attribut, das Steinhuhn der Hera von Samos (Abb. 204, Taf. XVIII; Abb. 206, Taf. XIX), der Granatapfel der stehenden Berliner Göttin (Abb. 230, Taf. XXI), Trinkgefäß und Efeuzweig des Dionysos (Abb. 256, S. 144), Pfeil und Bogen des Apollo von Piombino (Abb. 303/4. S. 163), Aegis, Schild und Lanze der Athena (Abb. 72, S. 75; Abb. 216, Taf. XXII), der Becher des Heros (Abb. 210, Taf. XIX und Abb. 341), Schale und Zweig des Flußgottes von Selinunt (Abb. 1, Taf. XXVI), das Kerykeion des Hermes (Abb. B, Taf. XXIV), die Blume in der Hand von Leto (Abb. 72, S. 74), oder Athena (Abb. 264, S. 146), oder die durch die Handhaltung betonten Brüste (Abb. 261, S. 142) der Aphrodite. Diese Art hieratischer Gebärden gehört so sehr zum Wesen der antiken Gottheit, daß sie vom Wandel des Stils ebenso wenig betroffen wird, wie die gleichartigen der Heiligen der Kirche, von denen die „heiligen drei Madl“ Rad, Turm und Wurm im Barock noch ebenso tragen oder neben sich haben wie im Mittelalter. Aber das Attribut verliert seine lebhafte Vordringlichkeit und rückt nach dem Gesetz der schlichten menschlichen Erscheinung und ihrer ungestörten Fassade nach den Seiten. Die von der rechten Hand gehaltene Lanze der Athena des Westgiebels von Aegina (Abb. 246, Taf. XXII) überschneidet die Figur, die von der Linken der Athena Parthenos (Abb. 453, S. 262, und Abb. P, Taf. XXIV) gehaltene steht neben ihr, und der von jener und noch von der Athena Medici (Abb. 463, S. 268) gehaltene Schild ist an dieser auf die Erde gestellt, wie auf dem Urkundenrelief von 405 v. Chr. (Abb. 411, S. 238) und später. Auf dem protokorinthischen Panzer aus Olympia (Abb. 92, S. 87) trägt Apollo seine Kithara vor sich her, als produziere er sie als Reklamereisender für seine Firma, und im Dreifußstreit (Abb. 72/3, S. 75) hat er gegen den gewalttätigen Herakles nur eine Hand frei, weil er den Bogen nicht aus der anderen lassen kann. Daß er in der Bronzestatue aus Pompeji (Abb. 437, S. 255) die Leier vor die Brust hält, ist noch halbarchaisch gedacht. Der Kasseler Apollo (Abb. 330, S. 190) hält Pfeil und Bogen und Lorbeerzweig seitlich vom Körper, der Apollo des Parthenonfrieses (Abb. 378, S. 221) ist waffenlos, und der Orpheus des Reliefs (Abb. 407, S. 234), der Eurydike doch durch die Macht der Musik wiedergewonnen hat, hält sein Instrument abwärts, halb vom Mantel verhüllt. Bei Phintias (Abb. 73, S. 75) fuchtelt Herakles mit der Keule wie mit einem Stöckchen, als wollte er Apollo auf die Finger klopfen, und bei Andokides (Abb. 72, S. 75) ist er in sein Löwenfell eingenäht als wie ein Nordpolfahrer in sein Eisbärfell, aber bei Myron (Abb. 428/29, S. 252) dient die Keule seitlich als Stütze, das Löwenfell als getragene Jagdtrophäe oder als Decke des Sitzes. Auf der gleichen Amphora des Andokides trägt Athena das Gorgoneion auf der Aegis wie eine Schlangenbeschwörerin, und noch im Westgiebel von Aegina ist die Aegis wie immer im Archaischen eine Art lederner Pelerine, die den Rücken lang herabhängt. Aber dieses beinahe unentbehrliche Zaubergewand wird im Klassischen immer schmaler und kürzer als ein nur noch als Symbol getragenes Ordenskleid wie an der Lemnia (Abb. 457, S. 265), an der Parthenos (Abb. 328, S. 198 und Abb. 453, S. 262) und am Torso Medici (Abb. 463, S. 268), und weil es die Göttin an der Atlasmetope (Abb. 370, S. 217) überhaupt nicht trägt, hat man sie für eine Hesperide gehalten. Auch die Athena der Stele (Abb. 404, S. 231) und der Myronischen Gruppe (Taf. XXIX, S. 280) hat es abgelegt, und jene am Parthenonfries (Abb. 378, S. 221) trägt es wie ein Nesseltuch auf dem Schoß. Je heiliger im klassischen Stil die Figur selbst wird, desto unhieratischer wird ihre Gebärde. Auf dem Viergötterrelief in Kopenhagen (Abb. 406, S. 235) fehlen alle sakralen Attribute, und, wenn die Götter der Parthenongiebel archaische wären und nicht klassische, gäbe es keinen Streit über ihre Benennung. Jeder hielte oder trüge Abzeichen und Zubehör seiner Herrschaft.

Die Arbeitsgebärde entwickelt im Griechischen schon ganz frühe eine Mannigfaltigkeit, hinter der das Ägyptische und Orientalische weit zurückbleibt. Athlet wie Herakles und Theseus

war nie ein König des Nillandes oder der Euphrat- und Tigrisebene. Mit dem Heroentum als solchem beginnt im Griechischen überhaupt eine neue Dimension der Aktivität. Im Orientalischen steht Recht und Sieg immer bei dem König und seinen Göttern, und die Feinde und Unterlegenen werden „der Schemel seiner Füße“. Im Griechischen werden Kampf und Streit zum ersten Male ein Sichmessen gleichberechtigter Gegner, über denen Zeus oder Hermes, mit der Wage des Schicksals in der Hand, entscheiden. Wie in der Ilias die Trojaner nicht weniger griechisch geschildert werden als die Griechen selber, dem Achilles der einen als heroisches Gegenbild Hektor der anderen gegenübersteht, und die griechischen Götter selber sich auf die beiden Parteien verteilen, so vereinigt die ausgewogene Giebelkomposition „als Waage“ die gleichberechtigten Gegner, und nur die in Aegina (Abb. 244, Taf. XXII) oder Olympia (Abb. 360/1, Taf. XXV) in der Mitte waltende Gottheit läßt den Ausgang von Schlacht, Wettkampf und Rauferei vorhersehen. Ritterliche Noblesse und „fair play“ wurzeln in griechischer Sitte, und bis ins Römische hinein ist es antike Art, den Gegner groß zu nehmen und groß zu sehen. Das ist die moralische Wurzel der Isokephalie, deren formale wir früher kennen gelernt haben (S. 139).

In dieser neuen Welt des Heroentums lebt die „Arbeitsgebärde“ von Anfang an in einem eigenen Raum, und deshalb besitzt schon das Geometrische eine Größe und Eindeutigkeit der Gebärdensprache, die alle spätere vorbereitet. Im Orientalischen ist eine Entführungsgeschichte aus der heroischen Welt schon als bloßer Vorwurf unmöglich. In seiner Kunst gibt es kein Liebespaar, dessen Augen sich suchen und keinen Kontrast zwischen dem wegeilenden Helden, den seine Pflicht ruft und der Geliebten mit dem Kranz, zum Zeichen ihrer Gunst, die er beim Handgelenk ergreift, um ihren Widerstand zu besiegen, wie auf dem Dipylongefäß in London (Abb. 67 A, S. 72). In der geometrischen Darstellung des Dreifußstreites (Abb. 71, S. 74) stehen sich die zwei Götter gegenüber und erheben die Arme gegenseitig in einer weit ausgreifenden Gebärde. Das sind die ins Bild übersetzten großen Reden der homerischen Helden vor dem Angriff oder im gegenseitigen Lagerstreit. So beginnt die Empfindungsgebärde überhaupt erst in der griechischen Kunst, weil ihren Helden erst ein Gott gab, zu sagen, was sie leiden. Auf dem hocharchaischen Goldblech mit der Minotaurosgeschichte (Abb. 87B, S. 83) steht Ariadne hinter Theseus und hilft und feuert mit bewegten Händen an. Bei der Gesinnung, in der, wie wir immer wieder sahen, der klassische Stil enger mit dem Hocharchaischen verknüpft ist, als mit der ihm vorausgehenden Epoche, überrascht es kaum, Athena ähnlich hinter Herakles auf der Atlasmetope von Olympia (Abb. 370, S. 217) wiederzufinden. Der trauernde Seher hinter dem Gespann in der rechten Hälfte des Olympischen Ostgiebels (Abb. 260, Taf. XXV) begegnet uns mehr als hundert Jahre früher auf dem Amphiaraoskrater (Abb. 97, S. 89). Auch der erste Ausdruck von Zärtlichkeit ist hocharchaisch, die streichelnde Hand des alten Priamos, der Achilles versöhnt (Abb. 94, S. 88).

Die jüngere archaische Gebärde ist eine kurzrhythmische Teilgebärde, die klassische die der langen durchlaufenden Bewegung. Die Tänzerinnen der Klazomenischen Amphora (Abb. 69 A, S. 73) strecken ihre Arme im rechten Winkel gebogen ab, die des Villa Giuliakraters (Abb. 70, S. 74) halten sie so natürlich, wie das hocharchaische Vorbild (Abb. 68 A, S. 73), und an den Peplosfiguren führt der Arm von seinem Ansatz ab. Eben weil er sein Attribut nicht preisgeben darf, stürmt Herakles auf der Euphroniosschale in München (Abb. 192, Taf. XVI) mit dem Bogen vor, als ob dieser im Nahkampf helfen könnte. Apollo auf der Tityosschale tut das nicht mehr (Abb. 417, S. 242). Auch der Herakles am Fries von Phigalia hält den Bogen noch (Abb. 392, S. 228), aber vorgesetztes Bein und ausholender Arm geben, wie schon am Westgiebel von Olympia (Abb. 362, Taf. XXV), hier einen Rhythmus der Bewegung. Dem Lapithen auf

der Schale in München (Abb. 190, S. 132) wickelt sich zweimal der Mantel um den Arm, mit dem er den Kentauren angreift. Das gleiche geschieht noch an der Parthenonmetope (Abb. 317, S. 220). Dort hindert das Motiv die Bewegung, hier steigert es sie. Auf der Amphora des Euthymides (Abb. 280, S. 153) hält Peirithios krampfhaft Schwert und Lanze, als wollte sie ihm im Kinderstreit ein Bruder nehmen, und wieder überschneidet ein dünnes verschlungenes Mäntelchen die eckigen Arme. Alle diese jünger archaischen Kampfeshelden starren und klirren von Waffen. Schon in den Olympiagiebeln werden diese auf das Unentbehrliche beschränkt. Im Gegensatz zu der Kentaurenschale in München (Abb. 190, S. 132) spielen Waffen auf den Parthenonmetopen mit dem gleichen Vorwurf (Abb. 376/77, S. 219/20) überhaupt keine Rolle mehr. Auf der Amazonenmetope und dem Kampf der Athena mit Enkelados am Heraion von Selinunt (Abb. 342 und 344, S. 210) werfen die Sieger ihren Gegner um, nicht durch einen Schwertstoß oder Hieb, sondern durch die unwiderstehliche Gebärde ihrer ausgreifenden Arme und vorstürmenden Leiber. Großartigste Darstellung der Macht der Persönlichkeit im klassischen Stil der Apollo am Fries des Theseions (Abb. 385, S. 224), der die Felsblöcke der Gegner im Voranschreiten von sich wegschiebt.

Der archaische Ausdruck männlicher Kraft ist die Faust, die geschlossene Hand, wie sie die Apollines (Abb. 114/15, S. 103; Abb. 238, S. 140; Abb. 260, S. 145; Abb. 265, S. 146) aus dem ägyptischen Vorbild übernommen hatten, und wie sie zu der Energie gehört, mit der immer Waffen geführt, Götterattribute gehalten werden müssen: Aristionstele (Abb. 176, S. 152), Amphora des Euthymides (Abb. 280, S. 153), Dreifußstreit (Abb. 72, S. 75), Tyrannenmörder (Abb. 189, S. 131). Man macht aber auch Fäuste, selbst wenn dazu gar kein Anlaß ist, wie der Hermes bei dem schwarzfigurigen Andokides (Abb. 263, S. 146). Das archaische Hauptmotiv für die Lieblichkeit der Frau ist die von der Hand gehaltene Blume: Leda bei den Dioskuren (Abb. 216, Taf. XX), Athena bei Herakles (Abb. 264, S. 146), das Mädchen der Grabstele in New York (Abb. 278, S. 152) und gar zweimal Leto beim Dreifußstreit (Abb. 72, S. 75). Wenn eine archaische Hand keine Faust machen oder nichts halten kann, greift sie ins Leere wie Athena, Herakles selber und der Mundschenk (Abb. 263, S. 154). Im Jüngerarchaischen selbst beginnt die Wandlung. Die Gebärden der Ballspieler auf der attischen Basis (Abb. 299/300, S. 161) sind zwar vom Klassischen her beurteilt, leer, aber die Hände haben plötzlich eine neue Feingliedrigkeit und beginnen zu fächern. Die lockere Hand des Sterbenden vom Ostgiebel von Aegina (Abb. 347, Taf. XXII), in der sich die erlahmende Kraft vor dem Tode ausdrückt, gehört zu den schönsten Händen der griechischen Reliefkunst überhaupt, und daß Herakles auf dem rotfigurigen Andokides (Abb. 264, S. 154) lässig mit der Hand sein Knie umfaßt, ist innerhalb der Strenge dieses Bildes ein unerhörter Zug.

So geht auch mit der neuen Anlage der Figur in dem breiteren und tieferen Relief der Grabstele die neue Entfaltung der Gebärde Hand in Hand. An jener aus der Themistoklesmauer (Abb. 257, S. 144) und der jüngeren attischen (Abb. 278/9, S. 152) kommt bei halbverdecktem Arm die hintere Hand wie verstohlen heraus, an der Stele Borgia (Abb. 400, S. 232) aber werden durch die Schräganlage der Figur die Arme freigelegt, und die Schabergebärde (Abb. 466, S. 271) vollzieht sich, um zu herrschen, nicht innerhalb der Gestalt, sondern an ihrem Umriß. Zu der Musik des Mädchens mit der Taube (Abb. 319, S. 186) gehört die sich so scharf von den Falten absetzende Gebärde der Hände, und daß der Stil eben auf dieses Freilegen des Gebärdenspiels abzielt, zeigt die jüngere Redaktion (Abb. 401, S. 232). So hält ja auch mit entblößtem Arm die Aphrodite der polychromen Schale (Abb. 412, S. 239) frei ihre Blume von sich weg, nachdem ihre göttliche Schwester bei Andokides (Abb. 72, S. 75) das gleiche so gehemmt getan hatte. Das gleiche Gesetz erfüllen die verhüllte Frau mit dem Weihrauchständer am Altarrelief Ludovisi (Abb. 354,

S. 214), an der trotz der Verhüllung der rechte Arm bis zu seinem Ansatz freigelegt ist, der Knabe mit der Leier auf dem Gegenstück in Boston (Abb. 356, S. 215), zu dem der Eros auf der Ranke der Vase in München (Abb. 414, S. 240) zu stellen ist, und der Atlas der Olympischen Metope (Abb. 370, S. 217), der die Hesperidenäpfel in einer so großen und freien Gebärde Herakles darbietet.

Und nun gibt es wahre Gedichte der Arme und Hände, wie in keiner anderen Kunst. Erster Versuch: Die drei Hände von Theseus, Amphitrite und Athena, die auf der Panaitiosschale im Louvre (Abb. 194, Taf. XVI) sich begegnen. Aber mit ihren Strahlenfingern bleiben sie innerhalb der alten archaischen symbolischen Sprache und verlieren sich als Binnenzeichnung vor der Figur der Athena. Vor der Brust des einen angreifenden Mädchens der linken Hälfte des Olympischen Westgiebels (Abb. 362, Taf. XXV) treffen die vier Hände von Mädchen und Kentauren zusammen, an der Knieenden der rechten Hälfte sind wieder drei Hände, wie zu einem Knoten verbunden, und das merkwürdige Motiv des hockenden Knaben aus dem Ostgiebel (Abb. 368, Taf. XXV), der mit seiner linken Hand die große Zehe berührt, erklärt sich nur aus dem Gefallen des Bildhauers an dem besonderen Motiv. Allein die Verbindung von Fuß mit den zwei Händen am Dornauszieher als Mittelpunkt der Komposition verweist diesen (oben S. 303) in den strengen Stil des V. Jahrhunderts v. Chr. und nicht in den Hellenismus, der eine ganz andere Gebärdensprache suchte. Die sich überschneidenden Arme mit ihren so zart zugreifenden Händen bilden den Rahmen, durch den die auftauchende Kora des Ludovisischen Reliefs (Abb. 355, S. 215) so lebendig wird, und am Orpheusrelief (Abb. 407, S. 234) gipfelt die Antinomie des tragischen Moments in dem Gegenspiel der jedesmal sich eben berührenden Händepaare. Vor der Hegeso (Taf. XXX, S. 284) mag man nochmal zu der Faust zurückblicken, in der Leto bei Andokides (Abb. 72, S. 75) einen Blütenzweig hält. Was sind das jetzt für schöne Frauenhände, die mit Perlenketten spielen.

Wie mit der großen Arie Glucks und Mozarts eine ganze Welt neuer lyrischer Empfindung in die Oper einzieht, vor der die Zeitgenossen erschraken, so ist die klassische Gebärde der Ausdruck der neuen seelischen Vertiefung des Heroentums durch die Tragödie des Aischylos. Die Gebärde von Armen und Händen ist nur ein Teil im Ausdruck innerer Erregung, der allmählich die ganze Figur ergreift und sie verwandelt. Erstes Aufquellen der neuen Empfindung an der Metope von Selinunt (Abb. 343, S. 210), in der Zeus von Liebessehnsucht zu Hera gepackt den dem Sitz noch verhafteten Körper leidenschaftlich aufwärts dreht, in der großen Gebärde des rechten Armes Hera beim Knöchel packt, um sie zu sich heranzuziehen und mit dem in den Nacken geworfenen Kopf den Liebesblick ihrer Augen sucht. Auch archaische Figuren blicken sich gegenseitig an, aber da ihre Köpfe sich so schwer drehen und wenden können, und die Figur steif bleibt, schauen sie immer aneinander vorbei ins Leere. Daher ist das Aufblicken des gebückten alten Priamos auf dem Spiegelgriff (Abb. 94, S. 88) innerhalb dieses Stils eine so vereinzelte Neuerung. Amphiaraos sieht bei seinem Auszug (Abb. 97, S. 89) zwar zurück zu seiner treulosen, durch das Halsband bestochenen Gattin Eriphyle. Aber da diese im Bilde durch die Figurengruppe der Kinder getrennt von ihm steht, so hat sein Rächerblick keine Kraft. Auf der Panaitiosschale (Abb. 194, Taf. XVI) neigt zwar Athena gütig ihr Haupt, aber nach der falschen Seite, denn nicht Amphitrite hat sie zuzureden, sondern ihren Liebling Theseus hat sie zu beschirmen. Mit dieser zerstreuten archaischen Gebärdensprache, in der hier drei Figuren verbunden, bricht der klassische Stil. In einem ähnlichen Vorgang wie auf der Theseusschale sind drei Figuren bei der Erichthoniosgeburt der Münchener Vase (Abb. 413, S. 240) gesellt. Hier vereinigen sich die Blicke der drei Götter auf dem eben geborenen Kinde. Auf den Apollo, der den Tityos niederschlägt (Abb. 417, S. 242), sind die Augen von Mutter und Sohn geheftet, jede der drei

Figuren blickt anders, und in der Mitte auf dem freien Grunde steigt die Abwehrgebärde des Erdsohnes auf. Mit einer ähnlichen Bewegung des Armes zu Abwehr und Flehen bricht auf der Penthesileaschale (Abb. 416, S. 241) die Amazone zusammen. Auch hier treffen sich die Augen vieldeutig zur letzten Begegnung. Der zurückgeworfene, in die Höhe blickende Kopf der Amazone hat sein Gegenstück in dem der Kora des Ludovisischen Reliefs (Abb. 355, S. 215), der durch die Isolierung noch stärker spricht: Beseligtes Aufstreben zum Tag und Übergossenwerden vom Licht nach dem Dunkel der Unterwelt. Bei der Niobide des Giebels (Abb. 373/4, S. 218) bedeutet die gleiche Bewegung die letzte seufzende Klage im Zusammenstürzen und die animalische Unschuld der Getroffenen, die mit dem verlöschenden Blick die Gottheit sucht, die den Pfeil sandte, um einen Frevel zu rächen, den die Mutter beging. Zwanzig Jahre vorher hatte der Panmaler dem zusammenstürzenden Aktaion mit der gleichsam aufschreienden rechten Hand (Abb. 415, S. 241) die gleiche Haltung des Kopfes gegeben, und später brechen die Niobiden des Leningrader Reliefs (Abb. 455, S. 263) ähnlich zusammen. Der „Mater dolorosa"-Blick der Mutter über den toten Körper des Söhnchens hinweg ist erst möglich seit der entschlossenen Neigung des Kopfes, wie zuerst auf der zweiten Stele des Mädchens mit den Tauben (Abb. 401, S. 232), nachdem die Figur der ersten noch unverbindlich mit steifem Hals geradeaus geblickt hatte. Beginn des Motivs an der Stele von Sunion (Abb. 314, S. 171), der Athena der myronischen Stele (Abb. 404, S. 234), der Artemis der Aktaionmetope von Selinunt (Abb. 345, S. 210), dem Herakles der Stiermetope von Olympia (Abb. 372, S. 217). Durch das Neigen des Kopfes werden die sprechenden Kompositionen der Dreifigurenreliefs wie des eleusinischen (Abb. 405, S. 235) erst möglich. Höchste Steigerung: der Liebesblick von Orpheus und Eurydike (Abb. 407, S. 234) und die Selbstvergessenheit der Mänade (Abb. 470, S. 286). Im Statuarischen hängt die Entwicklung von dem unbeweglichen Fassadengesicht wie an der Bronze von Olympia (Abb. 436, S. 255) und der älteren „Pythagoras"figur (Abb. 434, S. 254) zu „Hegias" (Abb. 452, S. 261), Myron (Abb. 429, S. 252) und Polyklet (Abb. 442, S. 256) gerade an diesem entscheidenden Zug. Die Europa (Abb. 432, S. 252) beginnt eben zögernd, ähnlich wie der jüngere „Pythagoras"athlet (Abb. 435, S. 255), der Ausdruck der Marsaysgruppe (Abb. 427, S. 251) hängt ganz von ihm ab, er ist entscheidend für die Kompositionsart des Polyklet (Abb. 444, S. 258). Die individuelle Kopfhaltung bestimmt jedesmal den Charakter der Amazonen (Abb. 445—447, S. 258f.). Von der Parthenonkunst ab ist diese Gebärde allgemeiner Besitz, ja sie wird schließlich Manier wie am Hermes des Echelosreliefs (Abb. 408, S. 236), der in so träumerischer Haltung ein schlechter Wegegeleiter ist. Da die sich gleichbleibende ruhige Daseinsform des griechischen Gesichts kein Mienenspiel zuläßt, so ist die Neigung des Hauptes der unentbehrliche Ausdruck der Liebenswürdigkeit der Götter und Menschen.

Durch diese Entfesselung und Entfaltung der Gebärde wird die Figur in allen Teilen allmählich neugeformt und umgegossen. Sitzen, das ist im Spätarchaischen, Harpyenmonument von Xanthos (Abb. 339, S. 209), Heroenrelief von Thasos (Abb. 341, S. 210), Relief aus Lokri (Abb. 350, S. 212) eine sehr steife und rechtwinklige Angelegenheit. Das Möbel regiert die Figur. Auf den ReliefsLudovisi-Boston (Abb. 354—357, S. 214/15, Taf. XXIII) sitzen die Gestalten auf weichen Kissen und lehnen sich an die ausholenden Kurven der ornamentalen Voluten und Palmetten. Die Figur regiert das Möbel. Daher sitzen die Götter des Parthenonfrieses (Abb. 378, S. 221) so locker und frei auf ihren Stühlen, die als solche nicht mehr so wichtig tun wie das archaische „Hausgestühl" des thasischen Heros. Aber die herrlichen Stühle der Hegeso (Taf. XXX, S. 284) und „Olympias" (Abb. 472, S. 311), die sich ganz der Figur anschmiegen, spiegeln in den großen Kurven der Lehne und der Füße ihre fließende Bewegung wieder. Gerade



Abb. 472. Die sogenannte Olympias. Rom, Museo Torlonia. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,80 m. Nach Aufnahme des Deutschen archäologischen Instituts, Rom.

der Übergangsstil der sechziger und fünfziger Jahre des Jahrhunderts liebt die geschlossene Silhouette von sitzenden Figuren mit übergeschlagenen Beinen, wie an den Reliefs Ludovisi-Boston (Abb. 356, S. 215; Taf. XXIII), mit aufgestütztem Ellenbogen des einen Arms wie am Pylades des melischen Reliefs (Abb. 353, S. 214) oder dem Odysseus des Unterweltsbildes (Abb. 418, S. 242), oder das Hochziehen des einen Beines mit umspannenden Händen wie an dem Heros vor Marathon (Taf. XXVII, S. 240) oder dem Odysseus der Fußwaschung (Abb. 353, S. 214), überhaupt das Zusammenschieben von Oberkörper und Beinen wie am hockenden Knaben vom Ostgiebel von Olympia (Abb. 368, Taf. XXV) und der wunderbaren sitzenden Göttin der Parthenonmetope (Abb. 375, S. 219), und es ist leicht einzusehen, daß der Dornauszieher (Abb. 471, S. 303) eben in diesen Zusammenhang gehört und in keinen anderen. Aus diesen Motiven ergeben sich dann die neuen großen Ausdrucksgebärden für Trauer (Taf. XXIII) und Nachdenklichkeit (Odysseus des polygnotischen Bildes (Abb. 418, S. 242), Penelope der Fußwaschung (Abb. 353, S. 214). Aber gleichzeitig lösen sich auch diese geschlossenen Gebilde. Der gelagerte Marathonheros des Pariser Kraters (Taf. XXVII, S. 240) bedeutet die erste Vorahnung des Kephissos des Parthenonostgiebels (Abb. 380, S. 222), der lockere rechte Arm der heiteren Göttin des Reliefs Boston (Taf. XXIII, S. 216), der allein ausreicht, die modernen Zweifel an der Echtheit dieses Kunstwerks zu entkräften, kehrt wieder am Apollon des Parthenonfrieses (Abb. 378, S. 221) und ist die Gebärde spannungsloser Ruhe der Königin in der Grabfigur der „Olympias“ (Abb. 472).

Wenn man sich als Ziele der Entwicklung des klassischen Stils die Figuren der Parthenongiebel und das Grabrelief von Thespiae (Abb. 402, S. 232), das eine Art von ins Relief übersetztem Idolino (Abb. 325, S. 196) enthält, vor Augen stellt, dann gewahrt man, daß sie frühe erkannt waren, aber nur allmählich in einem fortwährenden Reinigungsprozeß der Vorstellung erreicht wurden. Denn im Grunde enthalten schon der sich bekränzende Knabe der Stele von Sunion (Abb. 314, S. 171) und der Mundschenk auf dem Relief von Thasos (Abb. 341, S. 210) das ganze Programm. Alles liegt an dem Geheimnis der Übergänge. Der als Rechteck komponierte Torso des strengen Stils wie an der älteren „Pythagoras“figur (Abb. 434, S. 254), dem Omphalosapollo (Abb. 430, S. 253), dem „Wagenlenker“ (Abb. 431, S. 253) und noch dem Kasseler Apollo (Abb. 330, S. 199) gleicht einem Staubassin aufgespeicherter Kraft mit geschlossenen Schleusen. Durch die gewaltigen Meister, die hinter dem Apollo des Westgiebels von Olympia (Abb. 364, Taf. XXV)

und dem Poseidon von Artemision (Taf. XXVIII, S. 252) stehen, werden diese aufgerissen, und in der ungeheuren Gebärde der wagerecht, im rechten Winkel zum Körper erhobenen Arme strömt zum erstenmal die Macht der Figur aus, wie die Rede in der majestätischen Sprache der Tragödienfiguren des Aischylos. Diese neue Sprache spricht auch der Lapithe der jüngeren Parthenonmetope (Abb. 377, S. 220) und der Apollo des Theseionfrieses (Abb. 385, S. 224).

Der jüngste archaische Stil denkt in Winkeln und spitzen Gelenken. Daher liebt er die abstehenden spitzen Kniee und Ellenbogen wie bei den Figuren des Euthymides (Abb. 280, S. 153) oder Phinthias (Abb. 298, S. 161), auf den attischen Basen (Abb. 299—301, S. 161/2), bei den Symposiasten des Panaitiosmalers (Abb. 193, Taf. XVI), dem toten Memnon bei Duris (Abb. 198, Taf. XVII), am Verwundeten des aeginetischen Westgiebels (Abb. 245, Taf. XXIII), am Apollo von Piombino (Abb. 304, S. 163), bei den Figuren der geschnittenen Steine (Abb. A, B, E, H, Taf. XXIV) usw. Das wirkt bis ins Klassische hinein. So steht der Kairos des Reliefs Boston (Taf. XXIII) noch mit spitzen abstehenden Ellenbogen da, und die im rechten Winkel erhobenen Schenkel des Lapithen der älteren Parthenonmetope (Abb. 376, S. 219) und des „Wagenlenkers" (Abb. 431, S. 253) gehören in den gleichen Zusammenhang.

Die große offene Gebärde beginnt unter den Apollofiguren nach jenem des olympischen Westgiebels mit dem aus dem Tiberbett im Thermenmuseum in Rom — Cherchel, der in der ausgezeichneten Bronze in Wien (Abb. 473, S. 323) ungestörter zu genießen ist als in jenen Kopien. Da hebt ein neuer Wohlklang der Gebärde an, der mit der Sprache des Sophokles zu vergleichen ist, nachdem wir vorher jene ersten Sturmgebärden mit Aischylos in Parallele gesetzt haben. Diese eurhythmische Haltung der Figur liegt nicht nur in der klaren Anlage der Armhaltung vom Torso weg, in Wendung und Neigung des Hauptes, sondern in dem Übergang der Gebärde aus dem Torso heraus, wie sie auch von der jüngeren „Hegiasfigur" (Abb. 452, S. 261), vom Athleten in Cleveland (Abb. 435, S. 255), vom Herakles des Myron (Abb. 428, S. 252) und der Athena der Marsyasgruppe (Taf. XXIX, S. 280) gesucht wird. In ihr liegt das andere Geheimnis der Kunst Polyklets, verbunden dem ersten der neuen Architektonik des männlichen Körpers im statisch-mechanischen Aufbau und im Relief Die Bewegung der Füße in den Torso einmünden und die Gesamthaltung der Figur in Neigung des Kopfes und in den Armen wieder ausklingen zu lassen, das ist die von ihr immer neu und mit immer verfeinerten Mitteln vorgenommene Aufgabe, von dem noch kraftstrotzenden pathetischen Doryphoros (Abb. 440, S. 256) zu der zarten Musik von Diadumenos (Abb. 442, S. 256) und sich bekränzendem Knaben (Abb. 444, S. 258) und dem Idolino (Abb. 325, S. 196) der Nachfolge. Die Frauen vom Torso in Kopenhagen (Abb. 439, S. 256) bis zur Amazone (Abb. 445, S. 258), Demeter vom Kapitol (Abb. 461, S. 267) und Aphrodite im Schleiergewand (Abb. 469, S. 285) vollenden die gleiche Entwicklung. Das Ergebnis ist jene letzte vollendete Gelöstheit in Entspannung und Gelassenheit der Figuren, wie sie in der milden Rede des Perikles (Abb. 450, S. 261), im Kephalos und der Hore des Parthenongiebels (Abb. 381/82, S. 222/23), in der „Olympias" (Abb. 472, S. 311), der Hegeso und der tanzenden Mänade (Abb. 470, S. 286), und bei dem Wechselverhältnis von Leben und Tod in jeder Kunst auch bei den Toten: Niobiden des Reliefs (Abb. 455, S. 263), Gigant am Theseionfries (Abb. 385, S. 224), Amazone am Fries von Phigalia (Abb. 392, S. 228) sich darstellt. Gänzliche Einheit von Wille und Sein, des Geschöpfes der Natur und der Zucht aristokratischer Kultur, der Blüten- und Blumenhaftigkeit des irdischen Gewächses und der Melancholie des Vergänglichen, die zu dem tiefsten Sinne des Lebens und der Schönheit gehört.

Mit der neuen Figur und ihrer Gebärde ist auch die neue Komposition im Zusammenwirken zweier und mehrerer Figuren gegeben. Zuerst die Weglassung des Nebensächlichen. Auf

dem Heroenrelief von Thasos (Abb. 341, S. 210) oder auf dem Terrakottarelief von Lokri (Abb. 350, S. 212) ist alles Beiwerk, Möbel, Mischkrug, Gefäße, Waffen des Heros, Hund und Rebhuhn mit der gleichen liebevollen Eindringlichkeit behandelt wie die Figuren. In dieser partikulären Selbständigkeit des Teiles der gleichmäßig durchgebildeten Darstellung, in der jedes Stuhlbein „ich" sagt (oben S. 190). beruht der Stillebenzauber des Bildes. In diesem ist es noch ganz archaisch. Das Auge tastet gleichsam Stück für Stück ab und wird überall zum Verweilen und Auskosten eingeladen. Bei der gleichmäßigen Festigkeit der Form in jedem Gliede der durch Addition erreichten Komposition kann man diese leicht in einzelne Stücke auflösen, die dadurch nicht an Lebendigkeit verlieren würden. Die Heroin, der Heros auf dem Lager, der Mundschenk vor dem Krater des Reliefs von Thasos würden, aus dem Ganzen losgelöst, jeder für sich ein Ganzes bedeuten. Das ist trotz der Stilunterschiede innerhalb der einzelnen Figuren noch dieselbe Sehart wie bei dem schwarzfigurigen Andokides (Abb. 263, S. 154), der auch den Mundschenken enthält. Auf dem Relief mit der Heilung durch Asklepios (Abb. 409, S. 238) ist das alles ganz anders. Das Beiwerk, zu dessen Darstellung im archaischen Sinne das Heiligtum mit seinem Inventar reichlich Gelegenheit geben würde, ist auf das Notwendigste reduziert, das steinerne Lager mit Kissen und Fell als Decke, und auch das mehr angedeutet als ausgearbeitet. Nichts weiter. Alles ist Figur, bedeutende: der Gott, dessen Heilkraft von seinen Händen her über den Leib der Schlafenden weiter zu fließen scheint, hinter ihm, zu ihm gehörig, daher ganz nahe bei ihm stehend, so daß die Füße sich überschneiden, Hygieia, die Tochter, etwas kleiner wie er. Vor ihm, auf der anderen Seite des Lagers, wesentlich kleiner gebildet, dankend, anbetend der Stifter des Reliefs mit seiner Familie, die, dicht gedrängt, als Gruppe zusammengefaßt ist. Auch zu den Göttinnen des eleusinischen Reliefs (Abb. 405, S. 235) oder zu den vier Göttern des Reliefs in Kopenhagen (Abb. 406, S. 235) würde das Beiwerk ihres Kultes gehören. Aber es fehlt gänzlich. Die klassische Komposition verdichtet sich ganz in der Figur.

Zugleich aber ist damit eine neue Bildeinheit geschaffen, in der ein Teil mit dem anderen so verbunden ist, daß er seine ursprünglich archaische Sonderexistenz aufgibt und nicht mehr aus dem Ganzen gelöst werden kann. Deshalb werden die Stifterfiguren Teil des Bildes, die auf dem Heroenrelief aus Sparta (Abb. 210, Taf. XIX) zwar faktisch bedeutsames Stück der Darstellung, aber kompositionell nur Beiwerk sind. Die addierende archaische Komposition ist in eine neue Konstruktion des einheitlichen Fernbildes verwandelt. Das jünger archaische Bild ist für nahe Sicht berechnet. Nur das gleichsam kurzsichtige Auge kann bei den zuschauenden Göttern des Siphnierfrieses (Abb. 283, S. 158) alle die feinen Rillen und Grate der Gewandung und das Gekräusel der Haare abtasten, und Hände und Füße der Aegineten und strengrotfigurige Vasen muß man in der Hand halten, um die Miniaturarbeit der Muskulatur und Gewandung und zarten Akzente der Pinselführung zu verstehen. Die Olympiagiebel aber, die Parthenongiebel, jede klassische Götterfigur und der Fries des Niketempelchens (Abb. 389, S. 226) in so kleinem Maßstab er auch gearbeitet ist, sind als große Fernbildkompositionen gearbeitet. Gegensätze unter den Gemmenbildern: Auf Taf. XXIV die nahsichtigen archaischen Abb. A, B, D, E zu vergleichen mit Abb. L, das Mädchen mit der Hydria, Abb. G mit der jüngeren Abb. T, das Pferd Abb. J mit der Kentaurin Abb. N usw. Mag auch der Argonautenkrater (Taf. XXVII, S. 240) noch in der gleichen Technik gemalt sein wie die Schalen des Panaitiosmalers (Abb. 193/94, Taf. XVI und des Duris (Abb. 198, Taf. XVII), so ist er durch eine Welt von ihnen geschieden, durch die Monumentalität der als Fernbild gefaßten Figur, den Widerschein aus den Fresken Polygnots.

Dieses neue Bild entsteht langsam durch die Organisation der Erscheinung, durch

verschiedene unter sich eng zusammenhängende Mittel, bei deren Aufzeigung dem Leser zum Bewußtsein kommen wird, daß es sich dabei um die gleichen Gesetze der Struktur handelt, die wir schon in den früheren Abschnitten dieses Kapitels behandelt haben, jetzt nur wieder in neue Beleuchtung rücken.

Die klassische Fernbildkomposition arbeitet mit einer neuen substantiellen Figur. Die zartgliederige archaische Erscheinung mit ihren ausgezackten Extremitäten und dem schlanken, im Profil gesehenen Torso ergab eine schwache Silhouette. Die klazomenischen Tänzerinnen (Abb. 69 A, S. 73) und die Nymphen von Thasos (Abb. 340, S. 209) verglichen mit den Mädchen der Villa Giuliakraters (Abb. 70, S. 74), das Viergespann des Damareteions (Abb. 188, S. 130) oder der Münze von Selinunt (Abb. 1, Taf. XXVI) mit denen der klassischen Bilder von Thurii (Abb. 11, Taf. XXVI), Syrakus (Abb. 17, Taf. XXVI) oder des Echelosreliefs (Abb. 408, S. 236), der Flußgott von Selinus (Abb. 1, Taf. XXVI) und der Mundschenke des Reliefs von Thasos (Abb. 341, S. 210) mit dem auch ein Gefäß haltenden Silen der Münze von Naxos (Abb. 13, Taf. XXVI). Man sieht leicht, daß unser Begriff der substantiellen Figur verwandt ist mit dem früher (oben S. 268) gebrauchten der dynamischen Erscheinung, ohne sich mit ihm zu decken. Denn jetzt handelt es sich um deren Resultat, die neue große geschlossene Silhouette.

Damit hängt ein anderes Gesetz zusammen. Die neue Ausnützung und Verdichtung der Fläche. Auf dem Damereteion von 480 v. Chr. (Abb. 188, S. 130) ist ähnlich wie auf der Münze von Gela (Abb. 2, Taf. XXVI) das Profilbild von Fischen umspielt, die reichlich Platz haben und einen Ring bilden. Bei der Stärke griechischer Bildtradition ist das Motiv auch noch auf den klassischen Bildern (Abb. 11, 17, 18, Taf. XXVI) beibehalten, aber die Fische sind kleiner geworden und können keinen Ring mehr bilden, die Profile der Götter und Göttinnen beherrschen das ganze Rund der Münze (Abb. 3, 8, 12, 13, 16—18, Taf. XXVI), die Köpfe erscheinen in einer Dreiviertelwendung (Abb. 9, 11, 14, Taf. XXVI) oder ganz von vorne (Abb. 5, 6, Taf. XXVI) genommen, und scheinen den Rahmen der Münze zu sprengen.

Die archaische Komposition hat gleichsam etwas Diaphanes, auch wenn sie so gedrängt ist wie die Siphnierfriese (Abb. 282—284, S. 154). Es ist einem immer wieder, als könnte man durch die Figuren durchsehen, eben weil die Arme und Füße eine so große Bedeutung für sie haben, so viel Zwischenraum frei lassen und die Figur so wenig substantiellen Körper besitzt. Daher die löcherige Komposition des Dreifußstreites bei Andokides (Abb. 72, S. 75), des Westgiebels von Aegina, ja der einzelnen aeginetischen Figuren (Abb. 244/45, 247, Taf. XXII) selber. Eben für die große Silhouettenwirkung kriechen die olympischen Eckfiguren (Abb. 361/62, 371, Taf. XXV) aus ihren umgeschlagenen Mänteln heraus, ist die Europa (Abb. 432, S. 253) in ihren Mantel gehüllt und wird die Peplosfigur (Abb. 439, S. 256) so kantig geschliffen. Die Haltlosigkeit der gaukelnden Ballspieler der attischen Basis (Abb. 299, S. 161) wäre dem klassischen Stil unerträglich, und die Entwicklung der Metope vom Zeustempel von Olympia ab zu Parthenon und Theseion ist ein Protest gegen die leichte Figur im leeren Raum auf den Metopen des Athenerschatzhauses von Delphi (Abb. 292—294, S. 159). Aber das neue Volumen und die neue Disposition der verdichteten Komposition, wie es die Olympiagiebel (Taf. XXV), eleusinisches Relief (Abb. 405, S. 235), Orpheusrelief (Abb. 407, S. 234) und Viergötterrelief in Kopenhagen (Abb. 405, S. 235) darstellen, wird nur in den Digressionen zahlreicher Experimente erreicht.

Zur Flächenfüllung werden zwei gegnerische Figuren des heroischen Kampfes in paralleler Diagonalbewegung angeordnet, wie auf der Herakles-Amazonen, und Athena-Enkeladosmetope des Heraions von Selinunt (Abb. 342 und 344, S. 210), oder sie fahren in entgegengesetzten Richtungen auseinander, wie auf der Aktaionvase des Panmalers (Abb. 415, S. 241), zu vergleichen

mit der additiven Komposition älterer Gesinnung in Selinunt (Abb. 345, S. 210), und auf der Apollon-Tityosschale des Penthesileamalers (Abb. 417, S. 242). Oder zwei Gestalten werden im scharfen Kontrast der Waag- und Senkrechten nebeneinander gestellt wie Zeus und Nike auf der Münchener Vase (Abb. 414, S. 240). Auf verschiedenen Wegen ist die neue Bildspannung des Stils zwar angebahnt, aber noch nicht erreicht. Wie immer bedeuten Atlas- und Stiermetope von Olympia (Abb. 370 und 372, S. 217) die erste Erfüllung der klassischen Absicht. In der Stiermetope ist durch die diagonale Gegenbewegung von Herakles und Stier im Achsenkreuz die Metope ohne überschüssigen Raum gefüllt, die eine Silhouette steigert die andere, und die Dreifigurengruppe der Atlasmetope verwirklicht das neue Programm der Gedrängtheit der statischen Figur, wie gleichzeitig der Ostgiebel in den fünf Figuren der Mitte und der Westgiebel durch die Gruppe von Apollon mit den vorkämpfenden Helden. Damit ist der größte Gegensatz geschaffen zu der distanzierenden Isolierung der archaischen Figur, für welche die Ballspieler der attischen Basis das bezeichnendste Beispiel (Abb. 299, S. 160; oben S. 190) sind. Die dynamische Figur mit ihrer ausstrahlenden Kraft bildet durch die Gedrängtheit den neuen, von Spannungen geladenen Bildraum der klassischen Komposition. Nur Michelangelo hat ähnlich komponiert, wenn auch aus anderen geistig-historisch-psychologischen Voraussetzungen heraus. In der Atlasmetope stehen drei große heroische Temperamente nebeneinander: die Göttin, Herakles, der das Himmelsgewölbe trägt, und Atlas, der die Last für kurze Zeit abgegeben, jeder für sich allein stark genug, die Welt zu erschüttern. Damit blüht erst der ganze Inhalt, den das alte Gesetz der Isokephalie enthält, auf. Köpfe und die sparsamen Gebärden in gleicher Höhenlage, die Figuren so dicht nebeneinander, daß die Gebärden noch gerade Platz finden, sich zu entfalten, und die klaren Achsen und Antithesen der von vorne gesehenen Gewandfigur und des ins Profil gestellten Kopfes der Athena, des geneigten des Herakles, des steilen des Atlas. Herakles ist Mitte, die beiden anderen sind Rahmenfiguren, Kompositionsprinzip des Dreifigurenbildes, wie schon am Ludovischen Relief (Abb. 355, S. 215), das aus gleichem Geiste, gleichem Gesetz, aber aus anderer Empfindung heraus ein paar Jahrzehnte später auch das Orpheusrelief und die Mägdegruppe der Penelope in Gjölbaschi (Abb. 398, S. 231) erfüllt. Ähnlich die polygnotischen Schalen (Abb. 416/17, S. 241/42), Penthesilea zwischen Ajax und toter Amazone, Tityos zwischen Apollo und Gäa. Und die Gattung der melischen Reliefs (Abb. 352/53, S. 213/14) ist deshalb so wichtig, weil sie für diese allmähliche Herauskristallisierung der Bildspannung der dynamischen Komposition so viele Beispiele gewährt: die vier Charaktere, der abwartende Dulder Odysseus, der noch halb unbeteiligte Telemach, die den Herrn erkennende Eurykleia, die dem Wiedersehen entgegensinnende Penelope, oder das Erkennen des von Schmerz gebeugten, halb knabenhaften Orest mit der heroisch-stolzen Schwester in Gegenwart des apathischen Pylades. Und im Ostgiebel von Olympia (Abb. 363, Taf. XXV) die Gewitterschwüle vor dem Kampf um Leben, Liebe und Reich in vier Figuren, die nur durch leise Neigung des Kopfes oder durch sein stolzes Tragen bedeuten, wer sie sind, und Zeus unsichtbar zwischen ihnen, der nur durch das wenig gewendete Haupt verraten wird, wem er geneigt ist. Geräuschloses Walten des Schicksals.

Von den Parthenongiebeln ist zu wenig erhalten, um die Wirkung der Komposition zu beurteilen. Sie kann nicht anders gewesen sein, denn ein Widerstreit zwischen Giebelenge und gedrängter Fülle der Riesengestalten, die sie mit jeder Bewegung zu sprengen drohen. Das so oft getadelte Mißverhältnis zwischen den Kolossen des Zeus von Olympia und der Athena Parthenos und der Enge und geringen Höhe der Tempelcella entspringt der gleichen künstlerischen Absicht. Auch die Cella der vier Götter des Reliefs in Kopenhagen (Abb. 406, S. 235) und des Urkundenreliefs (Abb. 410, S. 237) ist zu klein für so zusammengedrängte, vielgestaltige gött-

liche Macht, die in jeder Persönlichkeit bei dem universalen, eifersüchtig individuellen Charakter des einsamen Gottes in die Weite und Ferne zu wirken begehrt. In diesen Kompositionen lebt das gleiche Gesetz, das im jüngeren Dorismus (S. 120ff.) die einsam herrische Säule durch proportionale Bindungen dichter reiht und den Tempel mit jener inneren Spannung erfüllt, die er schließlich nicht mehr ertrug. Zum Bersten gefüllt sind ja auch die Friese von Phigalia (Abb. 392/93, S. 228) in der antithetischen Spannung ihrer zweigliedrigen Gruppen, in denen die Kompositionsprinzipien auf die Spitze getrieben sind, deren Werden wir verfolgt haben. Spannung, augenfällig drückt sie sich aus in dem gespannten Gewand der einen Amazone neben dem Schild der Gruppe auf Abb. 393, S. 228 und in dem Hin- und Hergezerre der Nachbargruppe. Unentrinnbare Enge der von Leben und Leidenschaft zum Explodieren gefüllten Polis.

Das Figurenband in Tempelfries und friesartigen Erzählungen der Malerei ist alter Besitz der archaischen Kunst. Aber entweder besteht es wie im Hocharchaischen aus parataktisch nebeneinander aufgereihten einzelnen Szenen wie auf der Chigilekythos (Abb. 91, S. 86) und gipfelt zuletzt doch immer wieder in dem apotropäischen Wappenbild der Zweifigurengruppe (oben S. 178) wie schon im Geometrischen (Abb. 65, S. 71), in der Kentauromachie des Reliefpithos (Abb. 255, S. 143), der Heldenschlacht der Reliefamphora aus Sparta (Abb. 232, S. 137), dem Kentaurenkampf der Münchener Schale (Abb. 190, S. 132). Oder das im jünger Archaischen als solches bewußter gewollte Figurenband ist dichter gefüllt wie auf der Euphroniosschale in München (Abb. 192, Taf. XVI), auf der Iliupersisschale des Brygos (Abb. 191, S. 130) und auf den Friesen des Schatzhauses vom Delphi (Abb. 282—284, S. 154), bleibt aber ungegliedert und unübersichtlich, geeinigt zwar durch das motivische Geschehen der erzählten Geschichte, aber nicht durch die Motive der Komposition. Die Wandlungen, die sich in diesem Punkte innerhalb der jünger archaischen Vasenmalerei selbst vollziehen, können wir hier nicht darstellen; jedenfalls bedeutet schon der Ostgiebel von Aegina (Abb. 244, Taf. XXII) den Beginn der hier kurz zu schildernden Entwicklung. Denn durch die Dreifigurengruppen zu beiden Seiten der Athena entsteht nicht nur eine klare Disposition, was für den Giebel, der aus seinen Bedingungen heraus immer klarer und einfacher komponiert war als der Fries, nicht so wichtig ist, sondern eine übersichtliche Verbindung zahlreicher Figuren zu einem Ganzen. Aber eben das Löcherige und Dünne der archaischen Komposition verhindert ihre Wirkung. Schließlich bleiben diese Helden doch unter sich beziehungslose Statisten.

Wieder Olympia. In den Dreigliedergruppen auf beiden Seiten des Westgiebels (Abb. 362, Taf. XXV) beginnt die verbindende Bewegung mit den am Boden knienden Beinen der Griechen, setzt sich in ihren vorgebogenen Leibern fort, wird wieder von den Körpern und Armen der zusammengeknickten Kentauren aufgenommen und zu den Mädchen weitergeleitet. Links verbindet der ausgestreckte Arm des Knaben rückwärts, und die Verschlungenheit der Figuren, ihre Gedrängtheit, in der sich immer wieder die Gruppen nahezu berühren, bilden ein dichtes Gewoge, dessen Wellenbewegung in den Giebelecken ansetzt, um sich an der wieder kompakt geschlossenen Mittelgruppe zu brechen. Trotz der komplizierten Verflochtenheit der Figuren bleiben sie durch die neue Dynamik der körperlichen Komposition als große Silhouetten durchaus übersichtlich und schlagend. Das gleiche gilt vom Ostgiebel, wenn auch hier die Komposition eine ganz andere Aufgabe zu lösen hatte. Hier gliedern die Viergespanne, zu denen die innere Spannung vorahnender Erwartung aus den Ecken her rhythmisch aufsteigt, und die fünf steilen Gestalten der Mitte stehen da wie die großen Figuren der Tragödie, die nach dem Prolog in Rede und Gegenrede ihr Schicksal entwickeln werden.

Die beiden Meister der Platten des Ilissosfrieses (Abb. 387/88, S. 225) zeigen auch darin ihre

Zurückgebliebenheit, daß ihnen das Figurenband nicht gelingt. Der eine kommt über die Aneinanderreihung von zweigliederigen Entführungsgruppen nicht hinaus, der andere komponiert zwar auf seiner Platte zwei Gruppen von je drei Figuren und verbindet sie geschickt durch die Diagonalbewegung der Mitte, aber es bleibt zu viel ungefüllte Fläche. Das größte Beispiel des Figurenbandes ist der Parthenonfries, und an ihm wäre gleichsam eine ganze Farbenskala des Reliefs aufzuzeigen, beginnend mit der breit hingesetzten Reihung von Einzelfiguren von Knaben, Mädchen und Männern, sich steigernd in den Gruppen von Pferd und Reiter wie in Abb. 379, S. 221 und sich schließlich immer mehr verdichtend in den Aufzügen galoppierender Reiterei, der Viergespanne der Opfertiere und einer wirklichen Menschenmenge, die als solche im Griechischen hier überhaupt zum erstenmal erscheint. Die Aufgabe war um so schwieriger, weil der Vorwurf des vorwärts schreitenden Festzuges das reine Richtungsbild verlangte, das alle die dynamischen Kontrastmotive der Kampfgruppen nicht zuläßt. Darin zeigt sich eben die unerhörte Meisterschaft der Frieskünstler, daß einerseits die Vorwärtsbewegung der Parade an keiner Stelle stockt, und daß in der Aufreihung gleichartiger Figuren durch lange Strecken hin die Einteilung des Ganzen in Gruppen des Aufzuges mit bestimmten Aufgaben und Funktionen übersichtlich bleibt und sich nirgends verflüchtigt: daß aber andererseits durch die fortwährende Einflechtung dramatischer und auch idyllischer Episoden die Gleichförmigkeit unterbrochen und in dynamisches Leben verwandelt wird. Aber die Darlegung dieses geradezu unerschöpflichen Reichtums an Erfindung würde eine Illustration durch so zahlreiche Bilder erfordern, wie sie im Rahmen unseres Handbuchs nicht Platz haben.

Am Fries des Niketempels in Athen (Abb. 389, S. 226) und am Fries von Phigalia (Abb. 392/93, S. 228) ist das Figurenband zu seiner höchsten Entfaltung gebracht. Das heroische apotropäische Bild, siegreicher Held und Gegner, so wie es aus der archaischen Konzeption entstanden (oben S. 177f.), ist die kristallinische Grundform, zu der auch die entwickelte Kunst der klassischen Reife immer wieder zurückkehrt. Die Amazonenkämpfe in Phigalia lassen sich in lauter Zweikampfszenen auflösen, wie sie in Abb. 393, S. 228 beinahe unvermittelt nebeneinander stehen, und auch das Schlachtgetümmel des Nikefrieses (Abb. 389, S. 226) besteht im Grunde aus der Gegenüberstellung je eines Griechen und eines Persers. Aber teils durch die Erweiterung dieser Zweikampfgruppen durch eine dritte Figur wie in Abb. 392, teils durch die Überschneidung der Beine zweier auseinanderfahrender Figuren in Phigalia wie in Abb. 393, die dann als dritte zu den Nachbargruppen hinzukommen, vor allem aber durch das rhythmische Auf- und Absteigen und die Antithese von auf der Erde liegenden oder knienden Kämpfern mit stehenden, ausfallenden, und durch die Häufung der Diagonalen entsteht eine Dichtigkeit des Figurengewoges und eine Gedrängtheit des Körperlichen, die zuerst die planmäßige Klarheit der Komposition übersehen lassen.

An einer Stelle, am Nereidendenkmal in Xanthos (Abb. 395/96, S. 230) ist noch mehr gewagt worden. Da ist das Figurenband so dicht geflochten, daß der Reliefgrund nur wie mit kleinen Flecken sichtbar wird. Alles ist überschneidende und überschnittene Figur. Auch an den Reliefs von Gjölbaschi (Abb. 397, S. 231) stehen die Gestalten so dicht, daß die Übersichtlichkeit des Ganzen leidet. Die Souveränität der Einzelfigur ist gefährdet. Gerade sie zur Herrschaft zu bringen, das war das Ziel des klassischen Stils. Am Fries von Siphnos (Abb. 285, S. 154) plaudern die dem Kampf zuschauenden Götter in erregten Gebärden untereinander und werden dadurch zu einer Gruppe. Auch am Parthenonfries (Abb. 378, S. 221) unterhalten sie sich, aber sorgfältig wahrt jeder den Bereich seiner Silhouette, und am Theseionfries (Abb. 386, S. 224) sitzen sie distanziert voneinander, jeder ein König. Daher werden jene jonischen Versuche wie in Xanthos

und Gjölbaschi wieder aufgegeben, und das letzte Wort des klassischen Stils des Jahrhunderts ist eine so lichte, einfache, schlichte Komposition wie die Löwenjagd des Satrapensarkophags aus Sidon (Abb. 399, S. 232), wenige Figuren, kaum Überschneidungen, klarste Silhouette, als wäre jede Gestalt mit sich allein. Wenn wir gewahren, wie auch auf dem Echelos-Basilerelief (Abb. 408, S. 336) die klargeschiedenen Teile der Komposition, Brautpaar, Viergespann, Hermes, in einem so luftigen Raume dahinschweben, wie auf dem Amazonenaryballos (Abb. 419, S. 243) aus Kyme im Gegensatz zu Phigalia die einzelnen Figuren sich sorglich mit ungestörtem Kontur voneinander abheben, wie auf dem Urkundenrelief von 405/04 (Abb. 411, S. 238) Hera und Athena ganz ohne Gedränge so locker nebeneinander stehen, daß das Gewand der Hera frei flattern kann und gar noch ein Baum Platz findet, an den der Schild der Athena gelehnt ist, und wie auf dem Asklepiosrelief aus dem Piraeus (Abb. 409, S. 236) noch stärker wie auf dem Echelosrelief freier Raum über den Gestalten der Götter entstanden ist, und die Heilung mit der leeren Fläche über der Kranken ohne jede Bildspannung, ja gerade im größten Kontrast zu ihr dargestellt wird, dann empfinden wir, daß wir wieder an einer Wende der Zeiten stehen. Das Schlachtengetümmel der Figurenbänder ist vorbeigerauscht, aufgelockert ist die Raumdichte, und in den leise zusammenknickenden Gestalten der Hegeso, ihrer Dienerin (Taf. XXX, S. 284) und der tanzenden Mänade (Abb. 470, S. 286), in der geschwungenen Kurve von Stehen, Sitzen und Tanzen und wehendem Gewand sind die rechtwinkligen Achsen der klassischen Komposition der ersten Höhe und die beherrschte Kantigkeit ihrer Linie umgebogen in neue Freiheit, Zartheit und Anmut. Abendröte des verklingenden Festtages und Mörgenrote eines neuen, der Kunst des IV. Jahrhunderts, des Zeitalters der griechischen Romantik.

Der klassische Stil kulminiert im Götterideal. Der Gott als Apotropaion, als ruhige Daseinsfigur, als feierlich-festliche Erscheinung war von der archaischen Kunst geschaffen (oben S. 176 ff.), und in dem unermeßlichen Bereich der archaischen epischen und religiösen Dichtung war über der irdisch-menschlichen Welt eine zweite himmlische aufgebaut, in der die Götter wohnten, ihr Dasein genossen, nie alterten, reisten, und von wo aus sie sich mit den Menschen und ihren Schicksalen in Freundschaft und Liebe oder durch Haß und Zerstörung verbanden. Aber der Gott der archaischen bildenden Kunst ist unnahbar, und es dauert lange, bis er sich in der leisen Neigung des Kopfes des Apollo von Piombino (Abb. 303/04, S. 163) dem Menschen verbindet, bis Eros mit Liebesgeschenken zu einem schönen Knaben (Abb. 302, S. 162), Nike zum siegreichen Viergepsanne (Abb. 6, 11, 17, Taf. XXVI) herabschweben kann. Der Gott der archaischen bildenden Kunst ist konfliktlos. Wenn diese ihn mit der ihr erreichbaren körperlichen Schönheit, mit Kraft und Anmut, mit patriarchalischer Würde oder matronaler Feierlichkeit und mit den jeweils wechselnden Attributen seiner Wirksamkeit oder des Weiherituals ausgestattet hatte, war ihre Schuldigkeit getan. Im Epos selbst und in dem durch Dichtergenerationen von Jahrhunderten ausgebauten Mythos lag der Keim zur neuen Menschwerdung der Gottheit im klassischen Stil. Denn wenn schon einmal die Götter die Welt regieren, dann haben sie auch teil an ihrer Mühsal, und wenn sie sich in Menschen verlieben und mit ihnen halbe Götterkinder erzeugen, Partei ergreifen für die einen und Partei gegen die anderen, und der Menschenzwist von der Erde in den Himmel übergreift, wie im Streit um Troja oder im Zorn des Achills, dann ist es um ihre Unnahbarkeit geschehen und sie werden mitschuldig an der Schuld der Menschen. Die Fragen nach dem Verhältnis zwischen Gott und Welt, zwischen göttlicher Satzung und menschlicher Schuld, zwischen Laune der Unsterblichen und Pein der Menschen, zwischen persönlicher Gottheit und über ihr waltendem höherem Gesetz werden aus der Tradition der älteren Theologie und Dichtung heraus zuerst von der spätarchaischen Philosophie gestellt und kommen das ganze Jahrhundert

nicht mehr zur Ruhe. Jeder der drei großen Dichter, Aischylos, Sophokles, Euripides, antwortet verschieden darauf, und allein die fromme Vorsicht, mit der Pindar allen im Mythos enthaltenen Konfliktsfällen ausweicht oder sie umzubiegen sucht, verrät die geistige Unruhe im religiösen Glauben selbst. Wir haben diese hier nicht darzustellen, aber wir bedürfen ihrer zur Erklärung der neuen klassischen Göttercharaktere. Denn ihre Einzigartigkeit beruht auf ihrer Ruhe nach dem inneren Konflikt oder aus ihm heraus. Das archaische Götterbild ist konfliktlos, weil die Kunst kein Mittel besaß, ihn auszudrücken. So eindeutig seine rein frontale Haltung ist, so geradlinig ist sein Charakter. Erst mit der Verwandlung der motorischen Gebärde (Zeus der chalkidischen Hydria Abb. 215, Taf. XX, auf dem Giebel von Korfu Abb. 243, Taf. XXII) in eine dynamische (Poseidon von Artemision Taf. XXVIII, S. 252), mit der neuen Körperlichkeit der Figur des höheren Reliefs und innerer Beweglichkeit, mit der Durchbildung des neuen großräumigen Gesichts und dem Gefühl für seine weichen Teile auf seinem knochigen Gerüst, mit der neuen Ausdrucksfähigkeit der Locke von Haar und Bart und dem neuen Sinn für die proportionale Erscheinung und die Abweichungen von ihr ist der Spielraum geschaffen, in dem die durch die Dichtung neu geschaute und neu empfundene göttliche Persönlichkeit sich ausleben kann.

Das Götterideal der jüngeren archaischen Kunst war körperlicher Art, zu ihrem körperlichen Sein gehörte der Athletenkörper ebenso wie der preziöse Schmuck ihrer Gewänder und Attribute. Das klassische Götterideal ist geistiger Art, und zu ihm gehört die individuelle Haltung des Athletentypus, die Geformtheit des Gesichts durch ein besonderes Temperament und die Schlichtheit von Gewand und Gebärde.

Der Kampf der alten Götter war leichtes Spiel ihrer Überlegenheit wie in der Gigantomachie des Siphnierfrieses (Abb. 282, S. 154), der Kampf der neuen Götter ist nicht mehr so leicht, er erfordert ihre ganze Kraft und kommt aus ergriffener Seele. Herakles oder Athena an den Metopen von Selinunt (Abb. 342, 344, S. 210) schieben das ganze Körpergewicht nach vorne, um den Gegner umzuwerfen, Apollo fährt auf der Münchener Schale (Abb. 417, S. 242) zurück im Abscheu vor dem Gemeinen des Chaos, das Tityos und seine Mutter darstellen. Die zurückgezogenen Schultern des Omphalosapollo (Abb. 430, S. 253) geben ihm etwas eigentümlich aristokratisch Schüchternes und Linkisches, als baue er eine Wand zwischen sich und die Welt, die klösterliche Verhüllung der Europa (Abb. 432, S. 253) ist der Ausdruck vornehmer weiblicher Scheu, und der Kasseler Apollo (Abb. 330, S. 199) mit dem so individuell schräg gehaltenen Kopf blickt wie aus dem Traumreich seiner Herrlichkeit aufgeschreckt aus der Ferne. Die klassischen Götter empfinden die Feindlichkeit des ungöttlichen Daseins und gewinnen daraus die Feierlichkeit ihrer Distanz. Ein archaischer Gott kann nicht träumen, aber gleichgültig, wie man die Athena des myronischen Reliefs (Abb. 404, S. 234) interpretiert, ihre sinnende Haltung bedeutet Überlegung menschlicher Schicksale, und die dumpfe Ruhe der Helden vor Marathon des Argonautenkraters (Taf. XXVIII, S. 240) ist voller Sorge. Kein archaischer Künstler hätte Herakles beim Atlasabenteuer so duldend dargestellt, den Atlas selbst so stolz, wie der olympische Künstler (Abb. 370, S. 217). Der Ernst der hilfreichen Athena auf der Metope allein beweist, daß die heroische Tat als schwer empfunden wird, und die demütig gelassene Haltung des großen Urbildes alles Heroentums in der myronischen Figur (Abb. 429, S. 252) verrät leise Müdigkeit. Die Mythen waren alle alt, aber daß sich so viel Schilderung von Schmerz in sie einschleicht, wie in der Amazonengruppe (Abb. 445—447, S. 258f.) und bei der Darstellung der Niobiden (Abb. 455, S. 263), das ist neu. Neu ist auch ein so gramdurchfurchter sorgenvoller Odysseus wie auf dem polygnotischen Bilde (Abb. 418, S. 242).

So wird die Spannung zwischen „Ich" und metaphysisch-mythischer Ur- und Umwelt der heroisch griechischen Figur, von der wir früher S. 192 gesprochen haben, eine menschliche.

Der Mythos bleibt gegeben, aber er wird neu interpretiert. Auch die Götterfigur behält einen Teil ihrer archaischen Struktur, eben jene letzte plastische Abgekantetheit und Geschliffenheit in Fläche und Kontur mit ihrer substantiellen Dichte und ihrem Sichabheben von ihrer Umgebung, als deren entscheidenden Ausdruck man ebenso den Doryphoros des Polyklet (Abb. 440, S. 257), wie die Peplosfigur in Kopenhagen (Abb. 439, S. 256) ansehen kann. Aber ihr sittliches Pathos wird sichtbarer, weil es teil hat an dem Leid der Welt. Es bäumt sich dagegen auf wie der Poseidon von Artemision (Taf. XXVIII, S. 252), das Urbild männlichen Zorns, oder schreckt davor zurück wie die Athena vor der orgiastischen Musik des Naturdämons in der myronischen Gruppe (Abb. 427, S. 251) oder stellt sich ihm entgegen als reine Inkarnation des Lichts und des Reinen wie der schmalwangige asketische Kasseler Apollo (Abb. 330/332, S. 199) und der Apollo des Theseionfrieses (Abb. 385, S. 224), und atmet leise und gedankenschwer im Weltganzen mit wie der Zeus der Münchener Vase (Abb. 419, S. 240) und der in Rom (Abb. 456, S. 264). Allen diesen Bildern ist ein Ernst eigen, wie ihn vorher nur die hocharchaische Kunst besaß, alle sind sich unter sich so ähnlich in ihrer hohen Intellektualität, in dem gleichen, aus der Tiefe kommenden Blick der weitgeöffneten, stark umrandeten Augen, dem Leben des Mundes und dem Schnitt der Nasen, daß Zeus manchmal schwer von Poseidon oder Asklepios zu unterscheiden ist, und, wenn Inschrift oder Attribut fehlen, nicht zu sagen ist, ob eine weibliche Figur Hera oder Artemis oder Demeter darstellt. Der gemeinsame Charakter ist wesentlicher als die Hervorkehrung der Individualität, und es ist für den klassischen Stil bezeichnend, daß Apollo und Athena die unverkennbar am stärksten individualisierten Götterideale sind, weil sie die geistigsten darstellen. Aber alle sind sie von unleugbarem Stolz bei aller Milde, alle sind sie gewappnet wie Athena mit ihrem Schilde, und, wenn sie auch leicht zur Gesellschaft sich vereinigen wie die Götter am Fries und in den Giebeln des Parthenon, auf den Urkundenreliefs und im Viergötterrelief in Kopenhagen (Abb. 406, S. 235), so bleibt jeder doch einsam und Herr seines eigenen Bereichs.

Nun umfaßt dieses Ideal nicht allein die Götterpersönlichkeit selbst, sondern die ganze heroische Sphäre. Der Atlas der olympischen Metope (Abb. 370/71, S. 217) ist kein Olympier, sondern ein Titane, und doch sieht er aus wie Zeus. Die männerfeindlichen Amazonen (Abb. 449, S. 260) repräsentieren ein akosmisches Prinzip und doch gleichen sie der Athena. Wenn wir genügenden Raum zur Schilderung hätten, dann wäre leicht aufzuzeigen, wie auch die halben Unholde, die Kentauren und Silene, die außerhalb der göttlich-menschlichen Satzung stehen und ihre Freiheit im Archaischen ausgiebig gebrauchen, im Klassischen sich veredeln und sich, soweit es ihre Natur zuläßt, den Göttern angleichen. Ja, die beiden Götter, denen aus ihrer Herkunft immer eine besondere Fremdheit unter den Olympischen anhaftet, Dionysos, der Gott des Unmaßes orgiastischer Berauschtheit, und Hephaist, der klumpfüßig Hinkende, werden so schön und weise wie jene und thronen nicht unterscheidbar von ihnen mit am Parthenonfries. Im Spätarchaischen noch gibt es das Idyll und die Burleske des gewöhnlichen Lebens wie die Gelageszenen der Komasten (Abb. 193, Taf. XVI) und das fatale Ende vom Liede wie auf Abb. 195, Taf. XVII. Der klassische Stil läßt dergleichen nicht mehr zu. Das private Leben hat keine Stimme mehr. So merkwürdig es auch ist, bisher ist kein einziges Monument aufgetaucht, das eine Komödie des Aristophanes illustrierte. Diese Welt unermeßlichen Humors, die doch im Theater ihren gleichberechtigten Platz neben der Tragödie einnahm, besitzt keinen in der klassischen Kunst. Ja, noch merkwürdiger, im Zeitalter des Herodot und des Thukydides, also aus einer Epoche, welche die Geschichtschreibung nicht nur geschaffen, sondern sie rasch zu ihrer ersten pragmatischen Meisterleistung entwickelte, gibt es kein eigentliches Monument der Darstellung eines geschichtlichen Ereignisses als solchem. Die Urkundenreliefs, die bestimmte ge-

schichtliche politische Tatsachen fixieren, wie das von 405/4 (Abb. 411, S. 238) den Staatsvertrag zwischen Samos und Athen, tragen zeitlose Götterbilder, und wenn wir auch nicht wissen, wie die Marathonschlacht des Polygnot ausgesehen hat, so gibt uns doch der Fries des Niketempels einen Fingerzeig. Auf dem hier aus Raummangel nicht abgebildeten Teil fechten Griechen gegen Griechen, und da auf dem abgebildeten Abschnitt (Abb. 389, S. 226) Griechen gegen Perser kämpfen, so kann, wie wiederholt ausgesprochen, der ganze Zyklus sich nur auf die Schlacht von Plataeae 479 v. Chr. beziehen. Welch absichtliche Ignorierung jedes individuellen historischen Details. Der Stil der Schilderung ist genau der gleiche wie bei den mythischen Heroenkämpfen gegen Amazonen oder Kentauren. Auch auf dem Grabrelief Albani (Abb. 403, S. 233) kämpft ein Grieche gegen einen Griechen. Aber welche Schlacht das Staatsdenkmal verewigt, läßt sich vielleicht nur aus der Angabe des felsigen Terrains erschließen. Der Parthenon ist der Bau des Perikles. Welche Register geschichtlichen Pomps hätte die Renaissance oder das Zeitalter Ludwigs XIV. gezogen, um den Staatstempel zu einem geschichtlichen Ruhmesbau der Epoche auszugestalten. Aber unter dem verschwenderischen Bildwerk des Tempels kein Porträt des Perikles, ja überhaupt nicht ein einziger Meißelhieb, welcher der Geschichte diente, alles Mythos, alles religiöse, zeitlose Demonstration. Und die Münzen, diese eigentlich geschichtlichen Dokumente, in denen später das Römertum jeden Fußtritt politischen Erfolgs abdrückt, wie ungeschichtlich sind sie (Taf. XXVI). Götterbilder, heilige Tiere, Kithara und Dreifuß, Ähre, Wagensiege paradieren auf ihnen, und die einzige geschichtliche Persönlichkeit, die auf ihnen erscheint, der persische Satrap der Münze von Kolophon (Taf. XXVI, Abb. 7), sieht wieder aus wie ein griechischer Gott. Und wo ist ein philosophisches Monument in diesem ersten Jahrhundert des philosophischen Denkens, von Heraklit und Empedokles bis zu den Sophisten und zu Sokrates? Zum Wesen des Götterideals gehört seine Ablehnung. Nicht nur das Gemeine bleibt weit unter ihm im wesenlosen Scheine: in diesem ersten Jahrhundert der Demokratie gibt es auch kein Volk, ja es gibt überhaupt kein politisches Individuum für die Kunst, und an allem Partikulären des Lebens, an der Privatexistenz des einzelnen, an dem Geistreichen der neuen dialektischen Persönlichkeit, an den Digressionen der Politik, nimmt sie keinen Anteil. Sie interessiert sich wenig für das Ornament und hat kein Bedürfnis, es aus der Natur zu bereichern. Und wenn wir auch eine ganz unzulängliche Vorstellung von dem Gesamtbild eines griechischen Tempels und seiner Feste haben, deshalb, weil uns die Stoffe fehlen, die Gewebe, die Teppiche, die Vorhänge, die Kleider und überhaupt der bunte Widerschein dieser Welt im farbigen Gemälde, so ist doch aus dem erhaltenen Gold- und Silberschmuck, aus den geschnittenen Steinen und den Vasenbildern zu lernen, daß die dekorative Kunst ganz Hand in Hand mit der großen Kunst geht, und daß sie daher gar nicht „dekorativ" ist im Sinne späterer Zeitalter, des pompejanischen griechisch-römischen Hellenismus, der Gotik, der Hochrenaissance oder des Rokoko. Das Götterideal geht architektonische Bindungen ein wie in den Koren des Erechtheions (Abb. 80, S. 78), aber keine dekorativen. Die großen polygnotischen Bilder der Schalen (Abb. 416/17, S. 241/42) dienen dem Gefäß nicht, sondern sie sprengen es, und so glücklich auch die Bilder der Vorder- und Rückseite der Münchener Vase (Abb. 413/14, S. 240) dem Gefäß angepaßt sind, sie selber sind jetzt Hauptsache geworden, sie wirken wie große Freskobilder, über denen man die Vase selber vergißt.

Das Götterideal bedeutet also eine sehr strenge Auswahl aus dem Reichtum des wirklichen Lebens. Aber das, was der Gott aus diesem an sich heranläßt, das adelt er und gleicht es sich an. Daher wird das Parthenonpferd (Abb. 383, S. 223) das „Urpferd" nach dem Worte Goethes, der Gott unter den Rossen, und ähnlich Löwe, Schwan, Bock oder Adler unter ihresgleichen (Abb. 3, 5, 9, 10, Taf. XXVI). Aber die eigentliche Huldigung betrifft den Menschen selbst.

Nicht den wirklichen, realen, zeitgebundenen, diskursiven, sondern den religiösen und ewigen. Unter den Hunderten von Figuren des Parthenonfrieses ist kein einziges Porträt, obwohl der Festzug eine zeitgenössische Handlung darstellt. Das schwierige Problem der Entstehung des eigentlichen Porträts im Griechischen besteht darin, daß der Mensch im Weihegeschenk, und eine andere Form des Porträts gab es ursprünglich gar nicht, dem Götterideal angeglichen war wie das Porträt des Perikles (Abb. 450, S. 261), von dem schwer zu sagen ist, was ihn von einem Bilde irgendeines göttlichen Heros unterscheidet. So sind auch die Phylenheroen des Parthenonfrieses lange Zeit als „Festordner" oder als „Honoratioren", also als Menschen und Zeitgenossen angesehen worden, und der Reiter (Abb. 379, S. 221) könnte hinwiederum ebensogut ein Gott sein, während er nur ein Mensch ist. Dadurch, daß im gleichen Rahmen, in gleicher Proportion die Götter sitzen, gehört die ganze Friesdarstellung ihnen und ihr ideales Sein bestimmt den ganzen Stil. In die Isokephalie wird nicht der Mensch des gewöhnlichen Lebens aufgenommen, dieser bleibt auch noch in dem Votivrelief vom Ende des Jahrhunderts (Abb. 409, S. 237) kleiner als der Gott, sondern nur das Mitglied der heroisch-religiösen Gemeinschaft. Die Perserschlacht von Plataeae des Niketempelfrieses (Abb. 389, S. 226) ist nicht ein Kalendergedenktag, sondern Heroenmythos und deshalb in der von diesem entlehnten traditionellen Form dargestellt. Und die Göttergegner und die Feinde der Heroen, wie die Giganten, Kentauren, Amazonen, sind eben dadurch, daß die Götter und Heroen mit ihnen kämpfen müssen, auch gottähnlich geworden und Mitträger der heroischen Welt.

So vollzieht das Götterideal in Giebelkompositionen, Friesen, Metopen, Tempelstatuen, Weihebildern, Votiv- und Urkundenreliefs, Gemälden, Münzen, geschnittenen Steinen, schließlich den Niken des Viergespanns goldener Ohrringe, wie sie in den Gräbern Südrußlands gefunden sind, oder in goldenen Stirnbändern mit der Darstellung von Eroten im Rankengeschlinge eine neue Heiligung des Daseins. Dem Tempelfries, der Lieblingsform des hohen Stils, vergleichbar ist das Leben umschnürt von einem Figurenbande, in dem es sich in seinem feierlichsten Abglanz spiegelt, und jene homerische zweite göttliche Welt über der mühselig irdischen ist ganz Wirklichkeit geworden. Wie jede Kultur sich als entsprechenden Ausdruck ihres inneren Wollens ein bestimmtes äußeres Symbol schafft, das frühe Christentum das Kreuz, das Mittelalter die Madonna, die Renaissance das Denkmal der virtù, und die neue Staatenwelt des Barock das Porträt von Monarch und Kanzler, so hat auch der klassische Stil sein besonderes Wahrzeichen. Es ist die Siegesgöttin, die vom Spätarchaischen ab eine so große Rolle spielt (Abb. 2, 6, 11, 17, Taf. XVI). Sie steht auf der vorgehaltenen Hand der Athena Parthenos (Abb. 453, S. 262) und schwebt, das Werk des Paionios von Mende auf hohem Pfeiler neben dem Zeustempel in Olympia von quer vorbeischießendem Adler getragen, durch die Luft auf die Erde (Abb. 8, S. 8). Auch der Zeuskoloß in Olympia trug sie auf der Rechten, Niken schmücken die Balustrade um den Tempel der Athena, die von ihnen den Beinamen lieh (Abb. 338, S. 205), führen Stiere zum Opfer für den Sieg herbei und errichten das Tropaion, das Waffenmal für die gewonnene Schlacht. Und wo immer ein Heros seine Heldentat vollendet, ein Athlet oder ein Wagenlenker den Preis holt, wo ein Knabe schön ist, und ein Mädchen als Braut den Siegespreis der Liebe errungen hat, da verleiht Nike den Kranz. Das Heroenleben als Sieg über die gemeine Welt, das Götterideal das Siegesprinzip des Geistes über die chaotische Wirklichkeit, das ist die Gesinnung der Lebensbejahung des klassischen Stils. Diese von der bildenden Kunst verkündete Erkenntnis und Lebensdeutung ist die gleiche *κάθαρσις τῶν παθημάτων*, wie sie Aristoteles von der Tragödie aussagt. Nur im System der katholischen Kirche des Mittelalters und der Gegenreformation und dann nochmal in Choral, Kantate und Oratorium der norddeutsch-protestantischen Musik ist über

dem unzulänglichen irdischen Sein des Menschen ein anderes künstlerisches, göttliches, ideales aufgebaut worden, das jenes beherrschte und seine Erfüllung bedeutete, ähnlich wie im klassisch Griechischen. Religiöse Vertiefung, persönliche Mystik, Transzendenz und die neuen Mächte des Gemüts und der Innerlichkeit tragen die europäische Menschheit weit über die Grenzen hinaus, die der klassische griechische Stil sich im Götterideal selber gesteckt hatte, in neue Landschaften der Seele und eines anderen Heroentums. Aber so göttlich im Menschen, und so menschlich im Göttlichen wie damals, ist Kunst nie wieder geworden.

Das Götterideal in dem erweiterten Sinne unserer Darstellung ist die eigentliche Leistung der Jahrzehnte etwa von 470 bis 440 v. Chr. Und wenn unsere Zuschreibung des Kasseler Apollo (Abb. 330–332, S. 199/200), jenes Zeuskopfes in Rom (Abb. 456, S. 264) und der Athena Lemnia (Abb. 457/58, S. 265) an den Künstler der Athena Parthenos (Abb. 453, S. 262) richtig ist, dann hat Phidias an seiner Ausbildung den allergrößten Anteil gehabt und galt deshalb als der größte Künstler der Griechen. In dem Nachwirken archaischer Züge, ihrer Mischung mit neuen und in dem Kontrast von herber Strenge und der Weite und Tiefe der neuen klassischen Empfindung besteht der besondere Zauber dieser Epoche. Mit der Entspannung, Gelassenheit und Polyphonie der Parthenongiebel erreicht der klassische Stil seinen Zenith, in dem er wie die Sonne selbst und alles Geschöpf nur eine kurze Weile verweilen kann.



Abb. 473. Apollo. Wien, Kunsthistorisches Museum. Bronze, Römische Kopie. Höhe 0,285 m. Nach Aufnahme des Museums.

Eben jene Götterideale des strengen Stils sind in hohem Maße Individualitäten, so sehr sie auch unter sich durch die gemeinsame religiöse Idee und das Zeitethos verbunden sind. Apollo von Chatsworth (Abb. 322, S. 194), Kasseler Apollo (Abb. 330—332, S. 199/200), in dessen Nähe auch das herrliche Münzbild von Leontini (Abb. 3, Taf. XXVI) gehört, Omphalosapollo (Abb. 430, S. 253) sind alle „Apollo", aber jeder ist es in anderer Weise und ist dies so sehr, daß kein Wort die Unterschiede bis in die letzten Nuancen beschreiben kann. Der bronzene aus Pompeji (Abb. 437, S. 255) ist es weniger, weil in ihm die archaische Komponente stärker ist als in den anderen, und weil im Peloponnesischen der Sinn für die individuelle Erscheinung überhaupt nicht entwickelt war. Aber der Apollo der Wiener Bronze (Abb. 473, S. 323), der kaum mit Recht Phidias zugeschrieben wird, unterscheidet sich in dem wesentlichsten Punkte von jener Gruppe: er ist viel weniger Individualität als Typus. Das gleichmäßig runde Gesicht mit den nicht aufgelockerten Locken gibt eine Schönheit, die wir zuerst beim Apollo Strangford kennengelernt haben (Abb. 269, S. 148), die später im Knaben Antiphon (Abb. 199, Taf. XVII) wiederkehrte, und die, mit jüngeren Stilmitteln vorgetragen, auch die der männlichen Jugend des Parthenonfrieses ist. Der Typus, der gewiß auf ein sich wiederholendes Vorbild der attischen Rasse zurückgeht, steckt also dieser Kunst im Blute. Unter der Einwirkung der auf eine rein typische Schönheit hinarbeitenden Kunst Polyklets, wie sie in dem attischen Votivrelief in Kopenhagen (Abb. 406, S. 235)

aufzuzeigen war, verstärkt sich diese Neigung, und daher besitzen schon die Götter des Parthenonfrieses (Abb. 378, S. 221) so wenig mehr von jener Schärfe persönlicher Physiognomie, die gerade die vorausgehenden Jahrzehnte herausgearbeitet hatten. Aus den Parthenongiebeln sind nur ein paar Köpfe, und diese schlecht erhalten. Aber diese großen Daseinsfiguren reinen Glücks, die ferne von jeder momentanen Erschütterung des Gemütes und der Anspannung des Kampfes entrückt leben, können nur typische Gesichter getragen haben, und so ist es relativ gleichgültig, wenn in dem Urkundenrelief von 421/420 (Abb. 410, S. 237) die Gesichter schlecht erhalten sind. Sie haben sich wenig unter sich unterschieden. Die allgemeine Gebärde der Figur spricht. Das genügt. Die göttliche Adelsgesellschaft ist konstituiert. Es reicht aus, daß man zu ihr gehört.

Aber die Auflockerung des Stils zieht noch tiefere Furchen. Auf der Nikebalustrade (Abb. 337/38, S. 204/5) ist nicht eine Nike dargestellt, sondern zahlreiche. Dabei spielt die Vorstellung mit, daß zu jedem Sieg eine eigene Nike gehört, daß es also zahlreiche Niken gibt, die sich hier zu der besonderen Siegesfeier vereinigen. Aber durch die Darstellung der vielen Niken an einem Monument ist die monumentale Geschlossenheit der Einzelfigur aufgegeben. Auch sie wird ein Typus und lebt als solcher weiter. In die gleiche Richtung führt eine andere Beobachtung. Im Amazonenkampf kann Herakles wie auf der Metope von Selinunt (Abb. 342, S. 211) oder Theseus führen. Herakles kämpft auch auf dem Fries von Phigalia (Abb. 392, S. 228) und Theseus auf dem Aryballos des Aison (Abb. 419, S. 243). Aber wie? Sie kämpfen als einer unter vielen. Trüge Theseus auf der Vase nicht eine Inschrift, so wäre er nicht aufzufinden. Womit rückblickend die Konzentration der Heroentat in der klassischen Metope, in der Mittelgruppe des Westgiebels von Olympia (Abb. 360, Taf. XXV), am Theseionfries (Abb. 385, S. 224) zu vergleichen ist. Jetzt werden Heros und Heroentat allgemeine Typen. Das ist der parallele Vorgang zu der psychologischen Vermenschlichung der mythischen Persönlichkeit im Drama des Euripides, durch die sie ihren heroischen Stil preisgibt.

Der Aryballos aus Kyme (Abb. 419, S. 243) ist noch unter einem anderen Gesichtspunkt merkwürdig. Sein Bild ist zwar auch noch als Figurenband komponiert, aber dieses ist so licht und undicht geworden, daß jede Figur sich innerhalb der Gesamtkomposition isoliert, und daß sie alle zusammen in einer einzigen Reliefschicht liegen, weil Verschlingungen zur Gruppe und Verkürzungen aus dem Grunde heraus vermieden sind. Um ein Zentrum von fünf Figuren in der Mitte gruppieren sich an den Seiten je vier Figuren. Die gedrängte Spannung des Figurenbandes ist also einer eurhythmisch geometrischen Anordnung geopfert. Auch damit ist die Tragödie des Euripides mit ihrer sich auflösenden dramatischen Textur zu vergleichen. Auch an der Nikebalustrade ist auf das geschlossene Figurenband verzichtet, lauter zweigliedrige Gruppen stehen nebeneinander, in denen manirierte Motive, wie jenes Sandalenlösen einer Nike (Abb. 338, S. 205) und die raffinierte Instrumentation der Gewanddarstellung über die Mängel kompositioneller Konzentration hinweghelfen.

Eben jene Herauslösung der typischen Einzelfigur aus der Spannung des kompositionellen Geflechts und der Raumenge erweitert ihren persönlichen Spielraum. Daher breitet sich um die Mänade (Abb. 470, S. 286) das Linienspiel ihres Schleiergewandes, deshalb bewegen sich die Göttinnen des Votivreliefs von 404/03 (Abb. 411, S. 239) in einer erweiterten Reliefnische, rücken Hegeso und Dienerin (Taf. XXX, S. 284) gar über deren Grenzen hinaus und Götter und Rosse des Echelosreliefs (Abb. 408, S. 236) in eine neue Atmosphäre von Luft und Licht hinein. So wachsen auch die großen Bekennerinnen des Euripides in eine neue Welt seelischer Freiheit.

Als 420/19 v. Chr. der Kult des Heilgottes Asklepios nach Athen gebracht wurde, war das etwa zehn Jahre nach dem Tode des Perikles und der entsetzlichen Katastrophe, in der die Pest Athen heimsuchte. Das Relief mit der Krankenheilung (Abb. 409, S. 236) vom Ende des Jahrhunderts ist ein Reflex dieses neuen Kults. So hingebend milde war bisher kein griechischer Gott

gewesen. Das ganze Relief lebt nur von seiner Gebärde. Aber es lebt auch eine leise bittende Wehmut in dem Gefallenen des Reiterreliefs Albani (Abb. 403, S. 233), und es ist, als zögerte der vom Pferd abgestiegene Gegner mit dem Todesstoß, den Achilles auf der Penthesileaschale (Abb. 416, S. 241) in gleicher Situation so entschlossen führte. Wie demütig sitzt Hegeso auf ihrem Grabmal (Taf. XXX, S. 284), wo noch ein paar Jahrzehnte vorher „Olympias" (Abb. 472, S. 311) so göttergleich auf dem ihren thronte. Und auch der schöne Knabe auf dem Relief von Thespiae, der so harmlos wieder mit seinem Hunde spielt, wie das der altmodische Bürger auf der Stele Borgia (Abb. 400, S. 232) auch getan hatte, ist kein Heros mehr, sondern reines unschuldiges Gewächs der Natur, so wie es die jünger archaischen Meister zuerst geschaut hatten (oben S. 147). In der Selbstvergessenheit der Mänade (Abb. 470, S. 286) und in der Entrückung des Viergespanns auf dem Echelosrelief (Abb. 408, S. 236) liegt etwas von der Weltflucht, die die Menschen jedesmal ergreift, wenn mit dem Zusammenbruch des Staates und sozialer Revolution eine Umschichtung der Gesellschaft sich vollzieht. Und deshalb werden gerade am Ende des Jahrhunderts die Frauen so schön (Abb. 14, 17, 18, Taf. XXVI) und sammelt sich alle Anmut, Liebenswürdigkeit und Naivität in ihrem Bilde (Taf. XXX, S. 284), weil sie in dieser schrecklichen Männerwelt der Kraft, der Schuld und des Zwists die Unschuldigen bleiben, und weil sich aus ihrem Schoße Völker und Schicksale erneuern. In dem geschnittenen Steine des Dexamenos (Abb. F., Taf. XXIV), der nur dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts angehören kann, tritt uns nun wirklich ein Grieche entgegen. Wie einfach, wie schlicht, wie unheroisch ist dieses Bild. Und wenn auf einem anderen Steine des gleichen größten Künstlers der griechischen Steinschneidekunst ein fliegender Reiher erscheint (Abb. S, Taf. XXIV), dann mag man fragen, warum gerade dieses Lieblingstier der Aphrodite und griechischer Frauen so oft auf den Gemmen dieser Jahre erscheint. Ist es nicht, als würde es in dem gleichsam streichelnden Stil dieser Steine so gepflegt, weil es so unheroisch, so reine Natur und Tierkind ist? Aber Menschen und Völker wählen sich nur scheinbar ihr Schicksal selber. Und so stürmt auch das Griechentum in dem neuen Jahrhundert, das im V. selber beginnt, sein heroisches Leben weiter, dessen Fragwürdigkeit Tragödie und Philosophie eben begonnen haben, zu erörtern.

Anmerkungen.

S. 269 zu Abb. 464. Bronze eines Diskusträgers. Der jetzt fehlende rechte Oberarm war halb auswärts gesenkt, Unterarm und Hand mit einer Art vorbereitender Zielgebärde erhoben. G. Richter, Text zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur, Taf. 723. Um 470 v. Chr. Gewiß nicht peloponnesisch, wie Langlotz, Frühgriechische Bildhauerschulen, S. 97 will, sondern jonisch-attisch. — S. 270 zu „Pollux" im Louvre. L. Curtius, Text zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. und röm. Skulptur, Taf. 601—604, S. 18ff. — S. 271 zu Abb. 466. Grabrelief in Delphi. Von Langlotz, Frühgriech. Bildhauerschulen, S. 136 der Schule von Paros zugeschrieben. Zum Speerwerfer im Louvre, Abb. 465, die vorzüglichen Darlegungen von Kalkmann, Archäol. Jahrb. VII, 1892, S. 127ff. — Zu S. 279, Abb. 467. Die sogenannte Venus von Esquilin. Beurteilung als Pasticcio, British School at Rome, Catal, The sculptures of the Palazzo dei Conservatori, S. 150, Nr. 37. Deutung als die Taucherin Hydna: Klein, Österr. Jahresh. X, 1907, S. 141ff. — Zu S. 280, Abb. 468. Bronze eines Mädchens in München, Sieveking, Münchener Jahrb. V, 1910, S. 1ff. — Zu S. 285, Abb. 469. Statue einer Aphrodite. Paris. Um 400 v. Chr. Unmögliche Zuschreibung an Praxiteles bei Bulanda, Die Venus Genetrix im Louvre, S. 19. Zur Situation der griechischen Kunst um die Jahrhundertwende Möbius, Archäol. Jahrb. 49, 1934, S. 49ff. Wiederholung der alten Deutung als Werk des Alkamenes bei G. E. Rizzo, Thiasos, S. 39. — Zu S. 286, Abb. 470. Tanzende Mänade. Zuletzt vortreffliche Behandlung von G. E. Rizzo, Thiasos, S. 12ff., mit neuer Begründung der alten Zuweisung an den nach wie vor gänzlich unbekannten Kallimachos. — Zu S. 303, Abb. 471. Der Dornauszieher, Rom. Für die Theorie, er sei eine archaisierende Umarbeitung eines hellenistischen Originals, zuletzt J. Sieveking-E. Buschor, Münchener Jahrb. 1912, S. 129ff. Die verschiedenen Meisterzuweisungen im British School at Rome. Catalogue, The sculptures of the Palazzo dei Conservatori, S. 42, Nr. 2. — Zu S. 311, Abb. 472. Die sogenannte Olympias. Rom. Römische Kopie nach einer attischen Grabstatue um 430 v. Chr. Ergänzt Kopf, halber rechter Vorderarm mit Hand, ganzer linker Arm mit Schulter, Füße, Schnauze des Hundes. Zu der Wiederholung in den Uffizien in Florenz, Amelung, Führer durch die Antiken von Florenz, S. 59, Nr. 85. — Zu S. 323, Abb. 473. Apollo. Bronze in Wien. Studniczka, Kalamis, Sächs. Abhandl. XXV, 1907, S. 95ff. Replik von Cherchell, É. Michon, Mon. Mém. Piot. XXII, 1916, S. 55ff.

IV.

Die griechische Kunst des vierten Jahrhunderts vor Christus bis auf Alexander den Großen.

DAS ZEITALTER DER ROMANTIK.

A. Einleitung.

Mit dem Ende des peloponnesischen Krieges durch den Frieden des Theramenes von 404 v.Chr. sind die heroischen Jahrhunderte des Griechentums abgeschlossen. Die Kulturvölker der Welt, deren Leben auf einer Erbmasse von Eigenschaften physischer Rasse und seelischer Empfänglichkeit und Fruchtbarkeit beruht, die sich in niemals zu erhellenden „vorgeschichtlichen" Jahrtausenden gebildet hat, verändern sich in den kurzen „geschichtlichen" Jahrhunderten wenig. Auch die Griechen hatten das Gesetz, wonach sie angetreten, zu erfüllen, und diese Erfüllung spielt sich noch in langen Jahrhunderten über das fünfte hinaus ab. Ähnlich wie es in der Geschichte der römisch-germanischen Völker durch die unaufhörlichen Wandlungen von Mittelalter, neuer und neuester Zeit hindurch ein sich immer gleich bleibendes Franzosentum oder den sich selber treuen deutschen Geist gibt, so hängen auch die Anfänge und das Ende des Griechentums in sich zusammen wie die Altersstufen eines Individuums, und das griechische vierte Jahrhundert wächst ebenso untrennbar aus dem fünften heraus wie dieses aus dem sechsten. Auch die Kunst des vierten Jahrhunderts ist noch teilweise von dem heroischen Pathos erfüllt, das zuerst archaische Dichtung und Kunst geformt hatten. Und wenn innerhalb des Totalbegriffs der antiken Kunst als klassischer die Kunst des 5. Jahrhunderts es ist, in der sich der eigentliche Sinn des Klassischen erfüllt, so kann kaum darüber eine Meinungsverschiedenheit bestehen, daß auch das 4. Jahrhundert zur klassischen Kunst gehört, der es immer zugerechnet wurde.

Und doch, man mag das Blatt wenden, wie man will, bedeutet die Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert und eben jenes Datum von 404 die Entscheidung im Schicksal des Griechentums und des klassischen Stils. Es ist nicht etwa so, als hätten die ungeheuren Opfer an Gut und Blut, welche Athen und Sparta und die mit ihnen und gegen sie verbündeten Staaten des Festlandes, der Inseln, Kleinasiens und Siziliens im peloponnesischen Kriege gebracht haben, dauernde Verarmung und Schwächung verursacht. Im Gegenteil, Athen vor allem erholte sich nach seinem Staatsbankrott relativ rasch, und das 4. Jahrhundert ist für die ganze griechische Welt eine Zeit neuer materieller Blüte. Es ist auch nicht so, als habe die unbegreifliche Fruchtbarkeit des griechischen Geistes nachgelassen. 387 v. Chr. wird die platonische Akademie gegründet, um 385 erscheint die zarteste Blüte der griechischen Prosa, Platons Symposion, 374 sein „Staat", 335/4 gründet Aristoteles zusammen mit Theophrast in Athen den „Peripatos", das Gegenstück zur platonischen Akademie. Ist es nicht, als begänne mit den beiden großen Gründern der Philosophenschulen des 4. Jahrhunderts erst die eigentliche Geschichte des abendländischen Geistes, in dessen Entfaltung sie heute lebendiger im Mittelpunkt stehen als je? Das 4. Jahrhundert ist auch die Epoche der eigentlichen Entwicklung der künstlerischen Individualität, die sich ungleich persönlicher, selbständiger und differenzierter von ihresgleichen abhebt als im 5. Jahrhundert. Und welch ein Reichtum an großen Bildhauern dieser Zeit. Timotheos steht neben Kephisodot, Skopas neben Praxiteles, Leochares und Bryaxis neben Lysipp. Die Persönlichkeiten der großen Maler sind bei der Kümmerlichkeit der Überlieferung nur zu erahnen, aber auch unter ihnen muß eine große Gewaltnatur neben der anderen gestanden haben.

Aber das Bild des Jahrhunderts mag noch so kraftstrotzend einerseits, so lieblich andererseits, noch so trächtig an neuer Idee und zugleich noch so traditionsgebunden sein, wie das immer zu griechischer Kultur gehört: mit dem Ausgang des peloponnesischen Krieges und durch ihn ist diese eine andere geworden.

In diesen kurzen andeutenden Worten der Einleitung eines neuen Kapitels können wir die bis zum heutigen Tage nicht zu Ende gedachten Betrachtungen über das Verhältnis zwischen Staat und künstlerischer Kultur, mit denen Schiller seine Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts eingeleitet hat, nicht ausführlich weiterführen. Da Umfang, Wesen und Begriff des Staates sich in jedem Zeitalter wandeln, so wandelt sich auch unaufhörlich sein Verhältnis zur Kunst und umgekehrt die Beziehung dieser auf ihn. Im Griechischen jedenfalls wurzelt die archaische und die klassische Kunst gänzlich und ausschließlich im Stadtstaat, in der Polis und ist ohne sie undenkbar. In der Katastrophe des peloponnesischen Krieges aber war die Idee der Polis sozusagen an ihr Ende gekommen. Dem Polisstaat, Athen ebenso wie Sparta, war von der Geschichte die Aufgabe zur Lösung gestellt, das Griechentum im Gegensatz zum Osten und zugleich mit der Blickrichtung gegen Westen in der höheren Form eines Nationalstaates irgendeiner bundesstaatlichen Verfassung zu einigen. Beide führende Staaten sind in ihrer unüberwindbaren Rivalität aus ihrer geographischen, sozialen und politischen Struktur heraus an dieser Aufgabe gescheitert. Persien wird im 4. Jahrhundert mächtiger und einflußreicher in Griechenland, als in ihrgendeinem früheren Jahrhundert, und da mit der Erstarkung des Ostens und bald auch Karthagos und Roms im Westen, sich der koloniale Spielraum der griechischen Stämme verengt, wird der Polisstaat außenpolitisch unproduktiv und sinnlos. Kaum zehn Jahre nach Beendigung des peloponnesischen Krieges beginnt der selbstmörderische Kampf der griechischen Stadtstaaten um die Hegemonie aufs neue, ebenso erfolglos wie früher, und damit jenes nicht Leben- und nicht Sterbenkönnen und sich langsame Verbluten der Polis und die allmähliche Verödung des Landes. Wie fühlbar war diese Entleerung des Polisdaseins und Ideals für die Kunst, die bisher ganz von ihm erfüllt war. Nichts ist daher bezeichnender für die neue staatliche Situation, als die Tatsache, daß in dem Athen, das im 5. Jahrhundert in den Bauten der Akropolis gleichsam sein ganzes künstlerisches Wesen der großen Staatsgöttin Athena hingegeben hatte, daß in diesem Athen im ganzen neuen Jahrhundert nicht ein einziger großer neuer Tempelbau entsteht. Festungswerke und Arsenale werden gebaut, aber die große Epoche der religiös staatlichen Architektur ist mit dem 5. Jahrhundert zu Ende. Von den bedeutenden Tempelbauten des Jahrhunderts außerhalb Athens entspringt das Heiligtum des Asklepios von Epidauros einer bestimmten gleich zu schildernden Wendung der Religiosität, der Neubau des Tempels der Athena Alea in Tegea der Notwendigkeit der Wiederherstellung nach einem Brande, und die neue Situation wird durch das eine Faktum beleuchtet, daß der „führende" Bau des Jahrhunderts, an dem die größten gleichzeitigen Künstler beschäftigt werden, der also als Leistung mit dem Parthenon rivalisiert, nicht ein griechischer Tempel ist, sondern das Mausoleum von Halikarnaß in Karien, der Grabbau eines kleinasiatischen halbbarbarischen Fürsten. Das Schwergewicht der Kunst verlagert sich langsam nach dem Osten. Der andere große östliche Neubau ist der des Artemistempels von Ephesos nach der Brandstiftung des Herostrat von 356 v. Chr. Und der einzige bedeutende Bau, der in Olympia im späteren 4. Jahrhundert den großen Leistungen der archaischen und der klassischen Zeit hinzugefügt wird, ist der Rundbau des Philippeions, eine Stiftung des makedonischen Königshauses als Mal seiner beginnenden Vorherrschaft.

Diese Entleerung der Polisidee indes ist nur die eine Seite des Problems. Parallel mit ihr voll-

zieht sich die ökonomische und soziale Vernichtung jener Aristokratie, die nicht nur die alte feudale homerische Kultur getragen, sondern in unaufhörlicher Anpassung an die neuen wirtschaftlichen Bedingungen des Staats und seine daraus entspringenden neuen „demokratischen" Formen den archaischen Lebensstil in den klassischen des 5. Jahrhunderts umgebildet hatte. Miltiades, der Sieger von Marathon, war von ältestem vornehmsten Adel, Themistokles, sein Gegner, stammte von einem alten Geschlecht, Kimon, nach dem sein Zeitalter genannt wird, der Sohn des Miltiades, war von sprichwörtlichem Reichtum. Ebenso gehörte die Familie des Perikles zu den ältesten Attikas, Perikles war ebenso wie Alkibiades durch seine Mutter Alkmäonide, und sein Geschlecht führte die Sage bis auf den homerischen Nestor zurück. In all diesen Häusern hatten die Ahnen mit Viergespannen in Olympia gesiegt. Und wie enge war die Entwicklung des griechischen Geistes mit der Geschichte des Adels verknüpft. Von den großen vorsokratischen Philosophen war Thales aus Milet ein Thelide, Heraklit aus Ephesos ein Basilide, Parmenides stammte aus einem vornehmen Hause in Elea, Empedokles von einer großen Familie in Akragas. Unter den alten Lyrikern gehörten Hipponax, Alkaios, Ibykos und Sappho zum Adel, von den großen Tragikern Aischylos und Euripides, von den Geschichtschreibern Herodot und Thukydides, der durch seine Mutter mit Miltiades verwandt war, und die Gesinnung seines adeligen Herzens und die seiner Gesellschaft hat Pindar hinreißend vorgetragen. Aber gerade seine Siegeslieder sind erfüllt von dem Schmerz über den Wandel der Zeiten, über die Einflußlosigkeit der alten Geburtsaristokratie und den Aufstieg neuer ihr feindlicher Klassen mit anderen Lebensidealen. Das Emporsteigen einer neuen Geldaristokratie des Handels und der Industrie begann nicht erst im 5. Jahrhundert, aber die für den Reichtum des Staates so wichtigen neuen Klassen der Kaufleute und Handwerker fanden erst in diesem die politischen Formen sich zur Geltung zu bringen. Und bei der Grausamkeit des politischen Kampfes im Altertum geht die agrarische Geburtsaristokratie nicht nur durch wirtschaftliche Unfähigkeit im Konkurrenzkampf und durch Verarmung zu Grunde, sondern die Opfer der unaufhörlichen Kriege nach außen und der Revolutionen im Innern mit ihren sich wiederholenden Begleiterscheinungen von Meuchelmord, Hinrichtung, Verbannung und Entrechtung treffen vor allem sie. Kultur ist nicht eine abstrakte Angelegenheit theoretischer Reden und Schriften, sie ist die Leistung tätiger Menschen in Familie, Gesellschaft und Staat, die sie in ihrem



Abb. 474. Grabmal des Prokleides und seiner Familie. Athen, Nationalmuseum. Griechisches Original. Marmor. Höhe 2,64 m. Nach alter Aufnahme.

täglichen Dasein verwirklichen und ihr die Atmosphäre der Tradition durch Erziehung und persönliches Vorbild schaffen, ohne die sie zu Grunde geht. Mit dem Hinschwinden dieser alten Aristokratie verliert die Kunst das Menschentum, dessen Dasein sie im archaischen und klassischen Stil dargestellt und verklärt hatte. Der Typus des archaischen und klassischen Grabmals war der Ritter oder der adelige Athlet (Grabstele aus der Themistoklesmauer Abb. 257, S. 144, Aristionstele, Grabstele in New York Abb. 276 bis 279, S. 152, Stele Borgia, Grabrelief aus Thespiae Abb. 400, 402, S. 232, Grabrelief in Delphi Abb. 466, S. 261), in dem des 4. Jahrhunderts ist zwar der Ritter oder der Athlet nicht ganz verschwunden, aber, wenn er auftritt (Abb. 474, S. 328), ist er ganz in die apolitische, bürgerliche „familiäre“ Stimmung einbezogen, die jene Gattung erfüllt (S. 350f.), oder Athlet und Krieger erscheinen in jenem Jenseitscharakter, als gehörten sie gar nicht mehr der realen Welt an und träumten in eine andere hinüber wie der Jüngling des Grabreliefs vom Ilissos (Abb. 475, S. 329) und der geisterhaft vorbeistürmende Aristonautes (Abb. 476/77, S. 330). Mit dem Ausscheiden der Aristokratie aus dem Polisstaat verliert die ganze Kultur des heroisch-agonalen Menschen der Kalokagathia ihren Sinn. Der Bruch verläuft nicht so schroff, wie wir ihn hier um der Kürze willen darstellen. Wie alt und jung in allen Zeitaltern sich ineinanderschieben, so dauern auch adelige Geschlechter in das 4. Jahrhundert hinein, die neuen Familien suchen zu ihnen aufzusteigen und eignen sich ihre Lebensformen an, ebenso wie im 16. Jahrhundert die großen Kaufmannsgeschlechter von Augsburg und Nürnberg die der Grafen und Freiherren des Landadels. Aber aus den alten Formen entweicht das Leben. Schon in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts lichten sich die Szenen des agonalen Lebens auf den griechischen Vasen, und mit der Trink- und Sangesfröhlichkeit der alten Gesellschaft ist es ganz aus. Und wenn auf einem Grabrelief um 380 v. Chr. (Abb. 478) nochmal ein junger Palästrat auftritt, so können die äußerlich polykletischen Formen nicht über die innere Kraftlosigkeit der Erscheinung hinwegtäuschen. Wie gelähmt, wie versteinert steht er da, als quäle ihn sein eigenes Gewicht und als wisse er nicht wohin mit sich selber. Agias aber und Apoxyomenos des Lysipp sind keine Aristokraten mehr und wollen es gar nicht mehr sein. Sie sind Proklamationen gegen den Geist.



Abb. 475. Grabrelief vom Ilissos. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 1,68 m. Rahmen der Nische ergänzt. Nach Aufnahme Boissonas.

Der Geist nämlich geht längst seine eigenen Wege. Er ist ein Wühler. Mitten aus der archai-



Abb. 476. Grabrelief des Aristonautes. Athen, Nationalmuseum. Griechisches Original. Marmor. Höhe 2,85 m. Nach Aufnahme Boissonas.



Abb. 477. Kopf des Aristonautes von Abb. 476. Nach Arndt Amelung. Einzelaufnahme Nr. 697.

schen Kraft des 6. Jahrhunderts heraus und selber ein Stück von ihr hatte Xenophanes von Kolophon seinen berühmten Angriff gegen die Athletik und ihren Kult geschleudert, und im Zeitalter der Perserkriege hatte Heraklit von Ephesos empfohlen, den Homer von den Wettkämpfen auszuschließen und mit Ruten zu züchtigen. Ja, hinter der Parthenonwelt stehen die Sophisten mit ihrem Anspruch, Lehrer der „Weisheit", des auf das praktische Leben in Gesellschaft und Staat anwendbaren Wissens zu sein. Gegenüber der naiven griechischen Kultur mit ihrer Einheit von staatlicher und ritterlicher Gesellschaft, von Religion und Leben, von Bildung der Seele und des Leibes entwickelt sich in immer neuen Angriffen mit immer verfeinerter Technik der Begriffe und des literarischen Stils die Hegemonie des Geistes, „des Logos". Die Selbstherrlichkeit des Individuums als erkennender und handelnder Persönlichkeit, die nur das eigene Urteil als Norm anerkennt, nicht mehr die überkommene gesellschaftliche Satzung und den mythischen Glauben der Väter, sprengt den geschlossenen Bau der alten Kultur. Das ist der tiefere Grund für das Ende der dorischen Architektur, deren System zwar beibehalten aber nicht weitergebildet wird. Sie war ja der reinste Ausdruck der inneren Einheit und Geschlossenheit der alten Poliskultur und ihrer Kraft. Und die leere Typik der Gesichter auf den Reliefs des ausgehenden 5. Jahrhunderts (Abb.408/9, S.236) und die raffinierten Exzesse der Draperie der manierierten Kunst von den Reliefs der Nikebalustrade ab (Abb.337/38, S.204/5) haben uns schon erlaubt, die Auflösung der großen

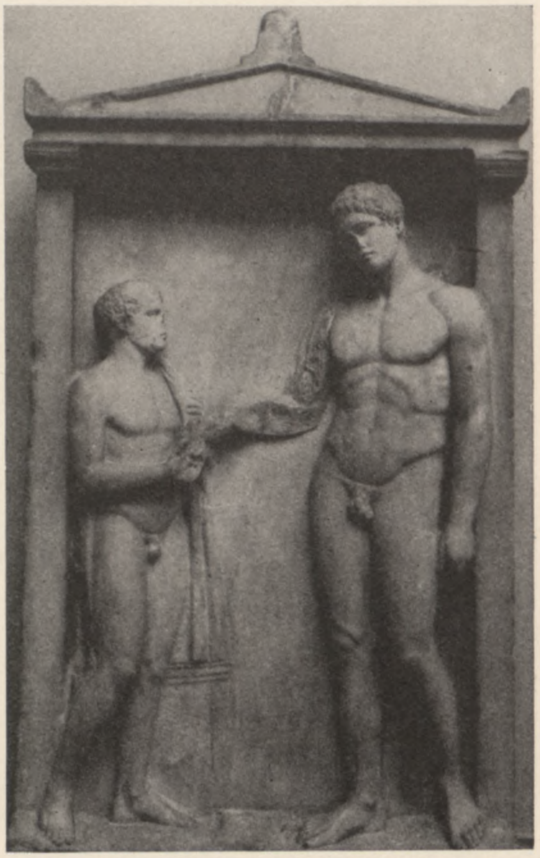


Abb. 478. Grabrelief angeblich aus Delos. Nicht ganz fertig gearbeitet. London, British Museum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 1,96 m. Aufnahme Mansell.

plastischen Komposition der klassischen Figur zu enthüllen. In der Tragödie des Aischylos steht die dramatische Situation über der einzelnen Figur des tragischen Helden, der ihr zu dienen hat, und an dem sie aufgezeigt wird. Bei Euripides hat sich der tragische Held emanzipiert, er ist stärker als die Situation, deren alter heroisch-mythologischer Sinn in Widerspruch gerät mit der Extravaganz der neuen rein menschlich verstandenen tragischen Subjektivität. In der Tragödie des Aischylos repräsentiert der Chor die Welt des religiösen Glaubens und des moralischen Urteils der alten Gesellschaft, die den tragischen Helden umgibt, trägt und fesselt. In der Zeit des Euripides gibt es diese Welt nicht mehr und daher wird der Chor so schattenhaft. Diese ganze Entwicklung spielt sich also schon im 5. Jahrhundert selbst ab, aber da auch die Mühlen der Philosophen langsam mahlen, so offenbart sich die nicht allein durch sie hervorgerufene Umbildung der Gesellschaft und des Individuums in der bildenden Kunst so viel später. In dem Moment, in dem Sokrates sich mit seinen Fragen an die Menschen heranmacht, ob sie überhaupt wüßten, was sie täten, und ob das wirklich gut sei, was sie dafür hielten, ist es mit der Naivität der griechischen Kultur und auch der Kunst zu Ende.

In Griechenland zuerst, aber dann oft noch in der Geschichte hat die Philosophie in der Trunkenheit des in sich selbst verliebten Verstandes geglaubt und gehofft, die von ihr aufgelöste Welt alter naiver Kultur und Religion durch die Herrschaft des neuen Geistes ersetzen zu können. Jedesmal vergebens. Immer haben sich die scheinbar überwundenen alten Kräfte der Volkspersönlichkeit als die stärkeren erwiesen. Auch die Götter Griechenlands waren stärker als die Philosophen. Es ist ein zwar weit verbreiteter, aber eben doch ein Irrtum, die Geschichte der griechischen Religion sei im 4. Jahrhundert v. Chr. zu Ende. Die Götter verändern sich mit den Menschen. Gewiß. Aber sie bleiben. In diesen Jahrzehnten der Zersetzung der alten Gesellschaft und der Auflösung des alten Staates, die zuletzt immer an dem einzelnen leidenden Individuum hinausgeht, kommen neue „helfende“ Götter auf, der „Retter“ schlechtweg, Asklepios, der Heilgott des Wunderkurplatzes von Epidauros, von wo er nach Athen kommt (Abb. 409, S. 236) mit jenem Beinamen *Σωτήρ*, der eine ungeahnte Bedeutung für die kommenden Jahrhunderte haben wird, und andere ähnliche. Wenn wir im Ausdruck der alten Götter die Spuren des eigenen Leides, des Alterns und Welkens und des Mitleides finden werden wie im Antlitz der Demeter von Knidos (Abb. 479/80, S. 332) oder des Asklepios von Melos (Abb. 481, S. 333), dann wird die neue Sympathie des „Mitleidens“ sichtbar, die jetzt Menschen und Götter verbindet, anders als im 5. Jahrhundert, in dem sie so selbstherrlich sich voneinander distanzierten. Es bleibt schließlich auch der alte Staat, da er sich selbst den Weg zu neuen Formen über die Polisenge hinaus verschüttet



Abb. 479. Sitzbild der Demeter von Knidos. Griechisches Original. London. British Museum. Höhe 1,474 m.
Nach Aufnahme Mansell.

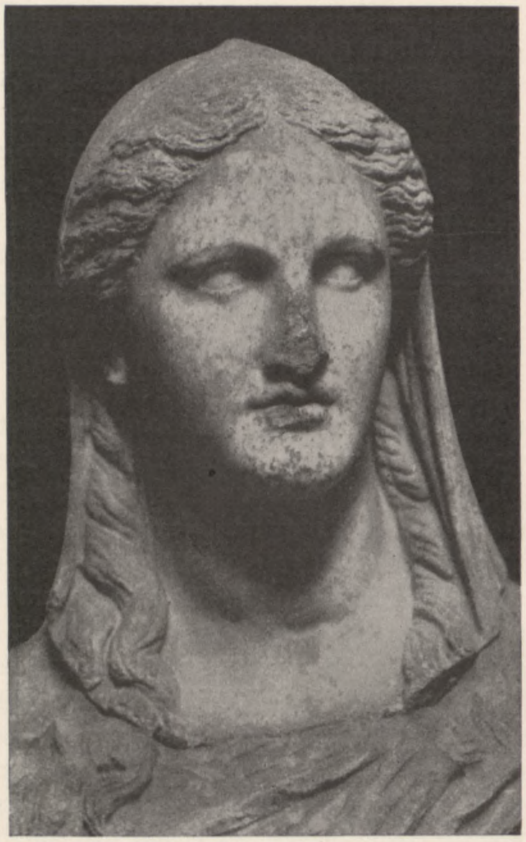


Abb. 480. Kopf der Demeter von Knidos von Abb. 479.
Nach Aufnahme Mansell.

hatte, und es bleiben auch die alten Ideale agonal-sportlicher Erziehung und des Heroentums, weil die Philosophie zwar stark genug war, den einzelnen innerlich von Göttern, Staat, Gesellschaft und Gymnasion zu entfernen, aber zu schwach, die totale griechische Existenz in eine neue Zukunft zu führen.

Dieser Widerspruch des Jahrhunderts zwischen weiterlebender Tradition der klassischen Form in Religion, Staat und Gesellschaft und beginnender Entleerung, zwischen souverän gewordenem Geist und jener Ganzheit der Persönlichkeit, die schlechtweg griechisch war, zwischen den einsiedlerisch gewordenen Einzelnen und der Polis, zwischen Philosophie und Religion, zwischen rationaler Wissenschaft und immer noch lebendiger Mystik ist ein Stück seiner Romantik. Zu jedem Zeitalter eines klassischen Stils gehört eine unlösbar mit ihm verbundene, aus ihm herauswachsende Epoche der Romantik, die vom klassischen Ideal her betrachtet, Auflösung und Verfall bedeutet, von der ihr folgenden her gesehen, ebenso noch als klassisch wie als Übergangszeit neuer Fruchtbarkeit erscheint. So stehen zur Hochgotik das 14. Jahrhundert, zur klassischen Spätgotik der Manierismus der ersten Jahrzehnte des 16., zur Renaissance die Nachfolger Raffaels und Michelangelos, zu Goethe Heinrich von Kleist, Jean Paul und Novalis, und zu Beethoven Schubert, Schumann und Chopin. Das griechische 4. Jahrhundert bringt in seiner ersten Hälfte Platon hervor, in seiner zweiten Alexander den Großen, beides romantische Charaktere im höchsten

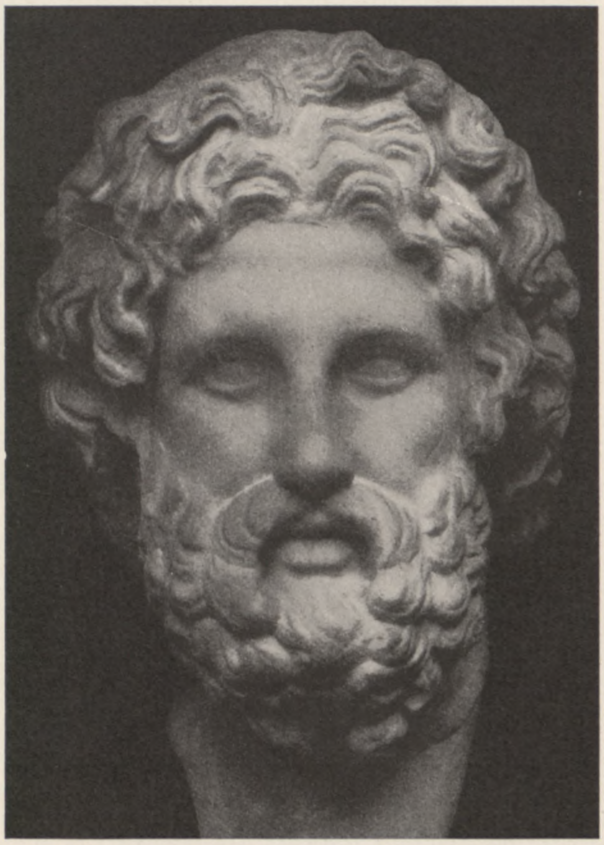


Abb. 481. Kopf des Asklepios von Melos. London, British Museum. Griechisches Original. Höhe 0,584 m. Aufnahme nach dem Abguß. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler Taf. 230.

und edelsten Sinne des Wortes. In Platon verbindet sich der klarste Mathematikergeist logischer Untersuchung mit dem den griechischen Mythos weiterwebenden Dichter, das zarteste Gefühl für die sinnliche Realität mit ihrer abstraktesten Ausdeutung, das tiefste aristokratische Verwachsensein in der Tradition mit dem extremen Radikalismus der politischen Utopie, die praktische Wirkungslosigkeit im eigenen Staat mit der Hoffnung auf Verwirklichung seiner Philosophie durch das sizilische Tyrannentum, Weltflucht mit Weltsehnsucht, und wo immer nach ihm die Unvollkommenheit des irdischen Seins pessimistisch an seiner göttlichen Idee gemessen wird, geschieht es in seinem Geiste. Alexander der Große, der Zögling des Aristoteles, betritt als großer Realist, wie es keiner mehr sein muß als der siegreiche Feldherr, die Bühne der Welt. Aber die griechische ist ihm zu enge, und in einem Jugendsturm der Genialität, wie er sich niemals in der Geschichte wiederholte, erobert er ganz Vorderasien und verschwindet für eine Weile auf dem Feldzug in Indien auf eine Weise, die schon den Zeitgenossen märchenhaft erschien. Damit aber, daß er sich selbst bewußt zum halben Perser umschuf und in jenem Hochzeitsfest in Susa 324 v. Chr., in dem er sich mit Barsine, der Tochter des Dareios, verheiratete, Asien und Europa symbolisch vermählte, hat er dem Griechentum zwar einen neuen ungeheuren Bereich seiner geschichtlichen Mission geöffnet, aber zugleich das Ende seines rein nationalen, klassischen Daseins besiegelt. Höchste romantische Form, die Gottwerdung des sterblichen Menschen in der theokratischen Monarchie Alexanders, die jedem klassischen Griechen als der Gipfel der Hybris erschienen wäre. Vermischung der Dimensionen des Menschlichen und Göttlichen und von da ab ein Jahrhunderte lang dauernder Prozeß gegenseitiger Durchdringung, der erst mit dem Siege des Christentums endet. Dieser bedeutet auch den endgültigen Untergang der klassischen Form des antiken Menschen und seines Abbildes in der Kunst. Aber schon die Epochen unmittelbar nach Alexander dem Großen wußten, daß die großen klassischen Zeiten hinter ihnen lagen, und der bewußte Klassizismus der hellenistischen Kunst (siehe oben S. 197) ist der lebendigste Zeuge für die Gesinnung einer Kunst gegenüber und für deren Wesen selber, die der Vergangenheit angehörte. Auch der Klassizismus des Hellenismus gehört noch zur griechischen Romantik, aber deren Geschichte über das 4. Jahrhundert hinaus haben wir hier nicht zu verfolgen.



Abb. 482. Grabrelief des Dexileos. Nach 394/3 v. Chr. Athen, Friedhof vor dem Dipylon. Marmor. Griechisches Original. Höhe mit der auf der Aufnahme fehlenden Inschriftplatte 1,75 m. Nach Aufnahme Giraudon 19482.



Abb. 484. Die Eirene des Kephisodot. Moderne Wiederherstellung in Bronze. Berlin, Privatbesitz. Höhe 1,99 m. Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Institut.



Abb. 483. Urkundenrelief. Vertrag Athens mit Kerkyra. Von 375/4 v. Chr. Marmor. Athen, Nationalmuseum. Griechisches Original. Höhe des Reliefbildes 0,37 m. Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Institut Athen N. M. 443.



Abb. 485. Der Kopf der Eirene des Kephisodot Abb. 483. Nach dem Abguß. Römische Kopie, München, Glyptothek. Nach Arndt Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 842.



Abb. 486. Das Plutoskindchen von der Eirene des Kephisodot Abb. 483. Römische Kopie. Marmor. Athen, Nationalmuseum. Nach Aufnahme Alinari 24239.

B. Die Denkmälergruppen.

I. DATIERTE DENKMÄLER. Die Geschichte der griechischen Kunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. ist zwar sehr viel komplizierter und problemreicher als die des geradlinigen fünften, sie ist wissenschaftlich auch weniger durchgearbeitet als jene, aber sie hat den Vorteil zahlreicher sicher datierter Monumente, vor allem der Gattung der Urkundenreliefs (siehe oben S. 237), aber auch in Weihreliefs, Grabreliefs, Vasen und Münzen. Hier können wir nur einige der wichtigsten mitteilen.

Ausführlich: R. Binnebössel, Studien zu den att. Urkundenreliefs des V. und IV. Jahrhunderts, 47ff.; H. Speier, Röm. Mitteilungen 47, 1932, S. 48ff.; E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. 43, 1928, S. 5ff.

Abb. 482. Grabmal des Dexileos. Athen, Friedhof vor dem Dipylon. Der nach der mitgefundenen Inschrift 414/3 geborene Dexileos, der Sohn des Lysanias, fiel 394 in einem Reitertreffen gegen die Lakedaimonier bei Korinth. Der zwanzigjährige Dexileos überreitet den jugendlichen auf das Knie gestürzten Spartaner, der mit dem Schwert gegen ihn ausholt, und sticht mit der Lanze nach ihm. Zügel, Waffen und der Helm des Dexileos waren aus Bronze. Conze, Die attischen Grabreliefs II, Nr. 1158.

Abb. 483. Urkundenrelief. Vertrag Athens mit Kerkyra. Athen, Nationalmuseum. Durch den Jahresbeamten von 375/4 Hippodamas datiert. Die Göttin in der Mitte, die mit der rechten Hand ihr Gewand lüftet und die Linke in die Hüfte stützt, ist offenbar die Göttin Kerkyra. Sie spricht mit dem links auf einem undeutlich gelassenen Fels sitzenden Gott, dem uralten, auf der Akropolis verehrten erdgeborenen Erechtheus. Rechts mischt sich Athena in die Gesellschaft. Die Göttin stützte mit der Linken die ursprünglich gemalte Lanze und hielt mit der Rechten den ebenso gemalten Schild.



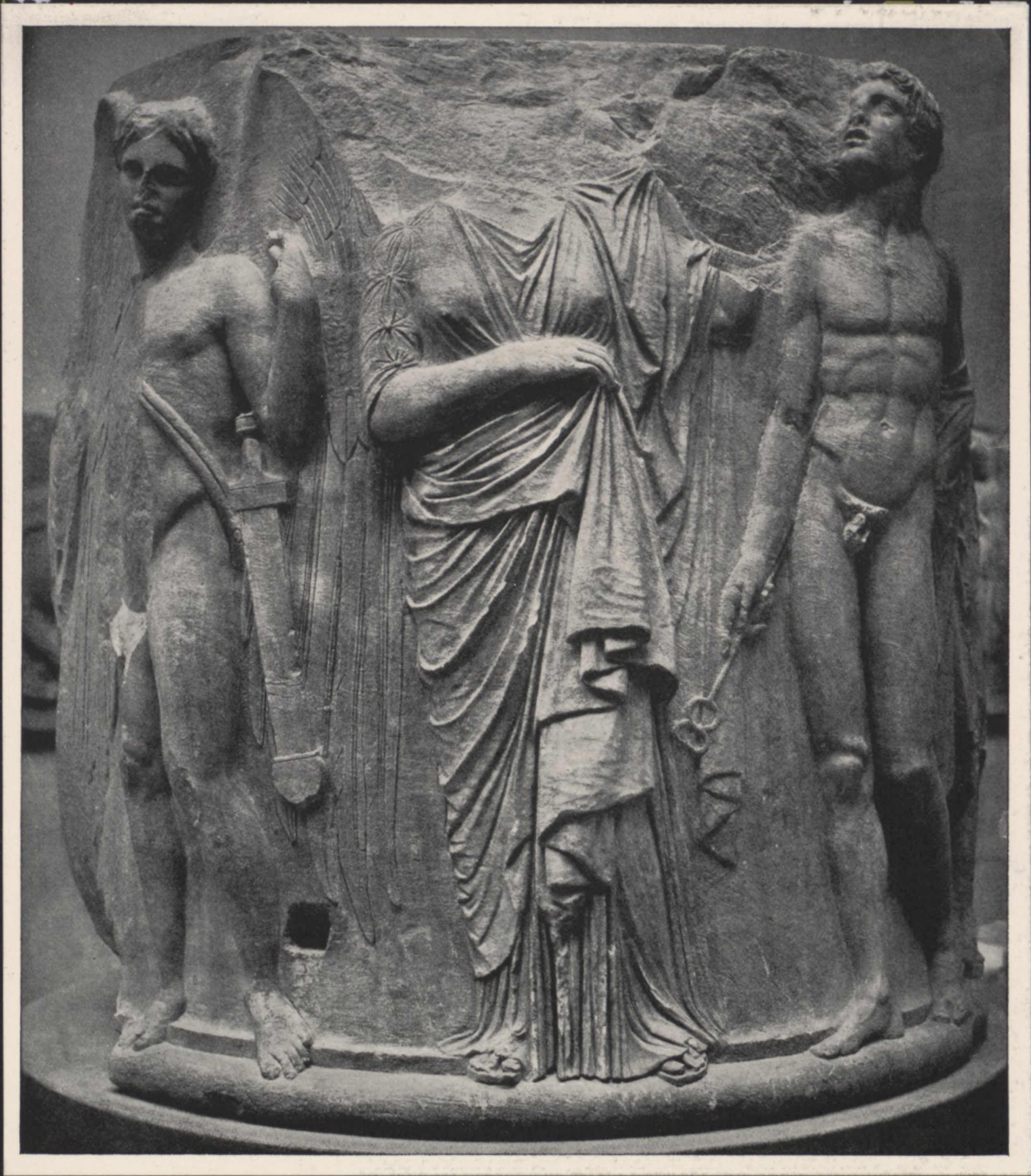
Abb. 487. Rotfigurige Schale aus Olynth. Athena und Herakles. Durchmesser 0,26 m
Nach David M. Robinson, Excavations at Olynthus V, Taf. 67.



Abb. 488. Urkundenrelief. Vertrag zwischen Athen und den Söhnen des Königs Leukon von 347/6 v. Chr. Marmor. Athen, Nationalmuseum. Breite 0,55 m. Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Institut Athen.

Abb. 484–486. Die Eirene des Kephisodot. Berlin, Privatbesitz. Moderne Wiederherstellung in Bronze nach der Statue der Göttin in der Glyptothek in München, einer römischen Kopie (Furtwängler - Wolters, Beschreibung der Glyptothek [2], S. 216, Nr. 219), an der aber das Plutoskindchen stark ergänzt ist und einen fremden Kopf trägt. Daher benützt die Wiederherstellung den in einer römischen Kopie im Nationalmuseum in Athen (Abb. 486) mit richtigem Kopf erhaltenen Typus und ergänzt dazu das von der Göttin zugleich mit dem Kinde getragene Füllhorn. Ist die Göttin die Personifikation des politischen Friedens, so ist das Kind Pluto die Verkörperung der Segnungen des Friedens, des Gedeihens in Feld und Flur und menschlicher Wohlfahrt, die im Wort ,,Reichtum" sich nicht im ganzen antiken Sinne übersetzen läßt, und die sich zugleich in dem von Früchten überströmenden Zauberfüllhorn der Göttin ausspricht. Da wir die Statue aus der Erwähnung bei Pausanias 1, 8, 2 und 9, 16, 2 und von einer attisch-römischen Bronzemünze (Imhoof-Blumer und Percy Gardener, Numism. Comment. zu Pausanias 147, Taf. DD, Abb. 9 und 10) her kennen, hat sich die auf Stephani und H. Brunn zurückgehende Zurückführung der Figur auf das Werk des älteren Kephisodot und auf ein vom attischen Staat 374 v. Chr. gelobtes und etwas später auf dem Marktplatz aufgestelltes Bronzestandbild durchgesetzt. Gegen den Versuch Amelungs, die Eirene in den Anfang des 4. Jahrhundert v. Chr. zu datieren (Röm. Mitteil. 38/39, 1923/24, S. 41 ff.), richtig E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. 43, 1928, S. 5 f.

Abb. 487. Innenbild einer griechischen Schale aus dem 348 v. Chr. zerstörten Olynth. Die Schale gehört unmittelbar vor dieses Datum. Neben einem Altar sitzt



Säulenbasisrelief aus dem jüngeren Tempel von Ephesos.
London, British Museum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 1,85 m.

Tafel XXXI.



Abb. 489. Panathenäische Preisamphora von 340/39 v. Chr. Aus Slg. Hoppin. Cambridge, Mass. Fogg Museum. Höhe 0,8 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 490. Panathenäische Preisamphora von 336/5 v. Chr. London, British Museum. Höhe 0,77 m. Nach Aufnahme Mansell.

Herakles schräg zum Beschauer, stützt die Keule auf und spricht mit Athena. Über ihm der aufgehängte Köcher mit Pfeilen. Athena stützt mit der Linken die Lanze, stemmt die Rechte in die Hüfte. Vor ihr ein aufsprießender Schößling des Ölbaums, hinter ihr, angedeutet, ihr Schild.

Abb. 488. Urkundenrelief, Handelsvertrag Athens mit Spartodokos, Pairisades und Apollonios, den Söhnen und Nachfolgern des Königs des bosporanischen Reiches in der Krim, aus dem Athen die Hälfte seines jährlichen Getreidebedarfes bezog. Datiert 347/6 v. Chr. Von den Königen sitzen zwei auf einem Thron, der dritte steht daneben.

Abb. 489. Panathenäische Amphora. Beispiel einer Gattung von Gefäßen, die nach der Sitte des 6. und des 4. Jahrhunderts v. Chr. vom Staat als Siegespreise an den panathenäischen Wettspielen in Athen, mit Öl gefüllt, verliehen wurden. Sie tragen regelmäßig auf der Hauptseite das Bild der Stadtgöttin Athena, auf der Rückseite die Darstellung eines Wettkampfschemas. Durch die Entwicklung ihrer Form und durch die stilistische Veränderung des Bildes der Athena, vor allem aber dadurch, daß zahlreiche Exemplare im 4. Jahrhundert durch den Namen des Jahresbeamten gezeichnet sind, bieten sie äußerst wertvolle chronologische Fixierpunkte.

Auf der nicht abgebildeten Seite Athena mit der Inschrift des Archon Theophrast, 340/39 v. Chr. Auf unserer Abbildung der Rückseite zwei bärtige Faustkämpfer, die Hände mit den Faustkampfriemen um-

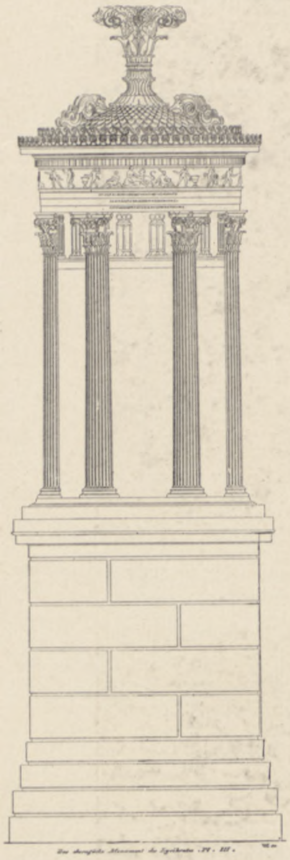


Abb. 491. Das Lysikratesdenkmal. Athen, Tripodenstraße. Zeichnung u. Wiederherstellung von J. Stuart u. N. Revett. Nach Stuart u. Revett, The antiquities of Athens I Chapt. IV, Taf. VI.

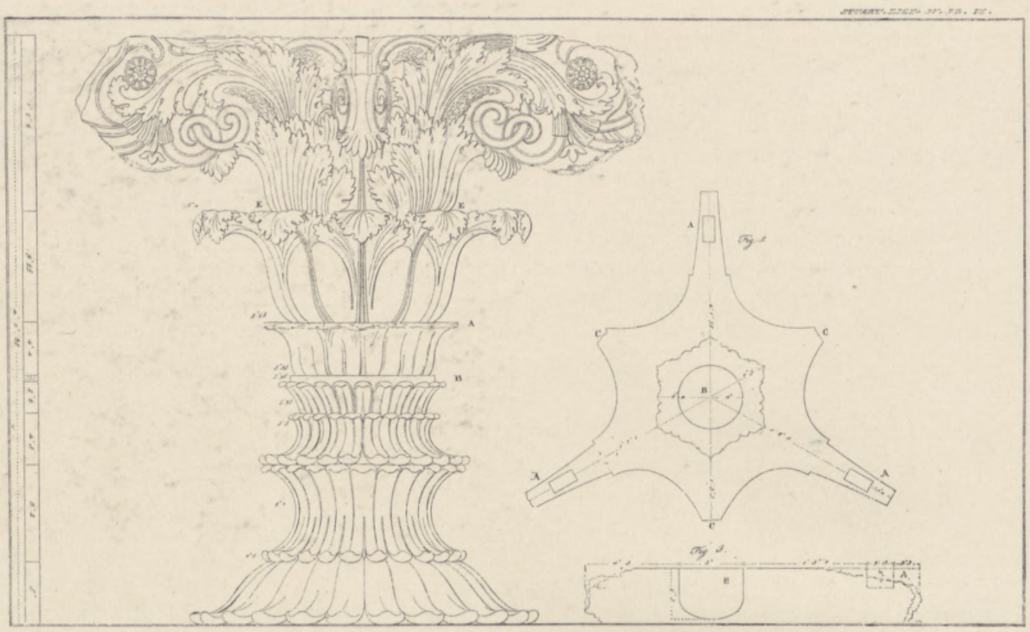


Abb. 492. Die Akanthusblume des Lysikratesdenkmals. Nach Stuart and Revett, The antiquities of Athens I Chapt. IV, Taf. IX, Fig. 1.



Abb. 493 B.



Abb. 493 A.



Abb. 493 C.

Abb. 493 A—C. Teile des Frieses des Lysikratesdenkmals. Nach dem Abguß. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler Tafel 488.

wickelt. Rechts von ihnen ein Schiedsrichter im Mantel mit einem Stock, seinem Amtsabzeichen, der mit der erhobenen Rechten auf die Athleten einspricht und sie offenbar an die Kampfregeln erinnert. Links in den Mantel gehüllt und auf eine Säule aufgelehnt die inschriftlich bezeichnete Olympias, die Personifikation der Olympischen Spiele. V. Brauchitsch, Die panathenäischen Preisamphoren Nr. 92; H. Speier, a. O., S. 60ff.

Abb. 490. Eine Gleiche. Durch die Inschrift neben Athena auf 336/5 v. Chr. datiert. Zwei Faustkämpfer im Kampfe. Links ein nicht für ein Kampfpaar, sondern als einzelner ausgeloster Ephedros, der wartet, eingereiht zu werden. Rechts als Kampfrichter Nike mit der Siegespalme. V. Brauchitsch, a. O., Nr. 95; H. Speier, a. O., S. 61ff.

Abb. 491—493. Das Lysikratesdenkmal. Athen, Tripodenstraße, noch am alten Ort. Nach der auf dem Epistyl angebrachten Inschrift hatte Lysikrates unter dem Archon Euainetos 335/4 mit einem Knabenchor, den er anführte und ausstattete, und den Lysiades einstudierte, und zu dem Theon die Flöte blies, in einem musikalischen Wettkampf gesiegt.

Denkmal erlesensten korinthischen Stils. Dem von der Zeit stark mitgenommenen Kunstwerk kann die moderne Photographie nicht gerecht werden. Daher geben wir die Abb. 491/92 nach altem Stich.

Ein 6 m hoher kleiner korinthischer Rundtempel erhebt sich mit zwei Stufen auf 4 m hoher quadratischer Basis. Der Monopteros ist durch Wände zwischen den Säulen geschlossen. Als Fries trägt jedes Intercolumnium zwei Dreifüße. Über den drei Fascien des Epistyls ein umlaufender Fries, Abb. 493, mit der Darstellung des Dionysos und seiner Gesellschaft zechender und kämpfender Silene, der gefangene tyrrhenische Seeräuber, zur Strafe dafür, daß sie ihn auf einer Meerfahrt gekapert hatten und in die Sklaverei verkaufen wollten, in Delphine verwandelt. Auf dem Dach die Akanthusblume als Träger des jetzt fehlenden Dreifußes, des eigentlichen Weihegeschenkes an Dionysos, den göttlichen Inhaber des Theaters.

W. Judeich, Topographie von Athen², S. 305f.



Abb. 494. Urkundenstele. Auszeichnung des Euphron von 323/2 v. Chr. Marmor. Athen, Nationalmuseum. Griechisches Original. Breite 0,67 m. Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Institut Athen.

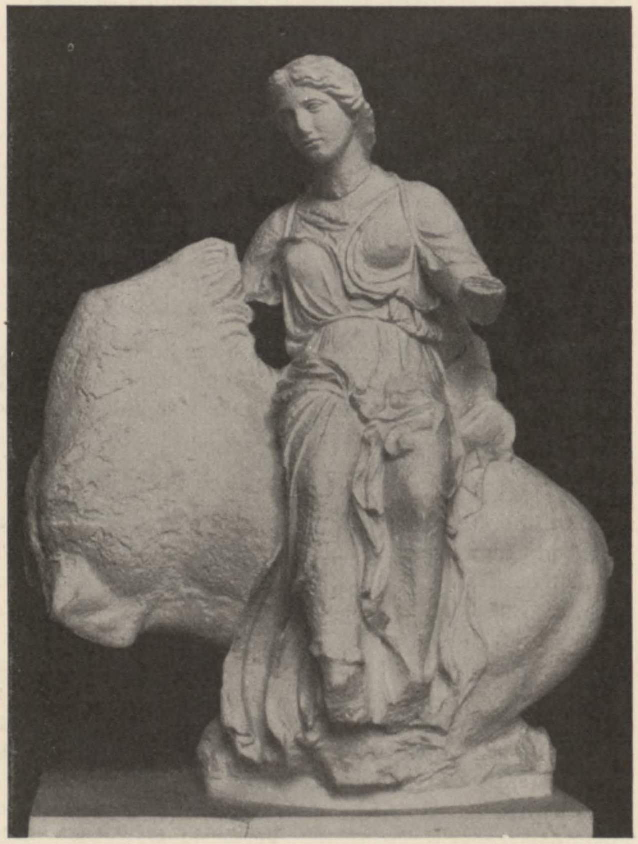


Abb. 495. „Aura." Westakroter von Asklepiostempel in Epidauros. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,795 m. Nach dem Abguß. Nach Aufnahme Moscioni 22785.



Abb. 496. Amazone aus dem Westgiebel des Asklepiostempels von Epidauros. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,72 m.
Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Instituts Athen.



Abb. 497. Die Nike mit dem Vogel. Akroter vom Tempel d. Asklepios von Epidauros. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Griech. Original. Höhe 0,68 m.
Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Instituts Athen.

Abb. 493 A. In der Mitte liegt Dionysos beim Gelage auf einem Felsen am Meeresstrand und tändelt mit seinem Panther wie mit einem Hündchen. Rechts und links von ihm sitzen seine Zechgenossen, zwei jugendliche Satyrn. Der eine umspannt abwartend das linke Knie mit den Händen, der andere stützt sich mit der linken Hand auf und hat den Thyrsosstab über die Schulter gelehnt. Beide blicken zurück, gewärtig der Scherzworte und Befehle des Gottes. Zum beginnenden Gelage aber schöpfen pferdeschwänzige Silene vor ihnen Wein aus den großen Mischkrügen.

In Abb. 493 C kauert links ein gebundener Seeräuber knieend am Boden und harrt der Bestrafung, die der Silen mit dem wehenden Pantherfell sofort an ihm verüben wird. In der Mittelgruppe wird ein Übeltäter verbläut, ein dritter Silen eilt herbei, um sich mit seinem Thyrsos zu beteiligen, ein vierter sieht auf einen Baumstrunk gelehnt gemächlich zu.

Abb. 493 B. Ein Silen mit wehendem Fell kniet auf dem Strunk eines niederen Weidenbaumes und hält einen Ast von diesem mit beiden Händen umspannt. Das kann nichts anderes heißen, als daß er ihn niederbiegen will, um ihn wieder emporschnellen zu lassen. Auf diese Weise nämlich hat er eben den Seeräuber neben sich, der, halb noch Mensch, halb schon Delphin, durch die Luft ins Wasser schießt, weggeschleudert.

Abb. 494. Attisches Urkundenrelief. Volksbeschlüsse zu Ehren des Euphron aus Sikyon, deren erster unter dem Archontat des Kephisodoros von 323/2 das Relief datiert. Athena Soteira im gegürteten Chiton mit Überfall, mit einer kleinen Gorgo auf der Brust und den Mantel leicht über die Arme geworfen, stützt die ursprünglich gemalte Lanze auf. Vor ihr im Mantel mit nackter Brust Zeus „der Retter“, durch die vorgehaltene rechte Hand, von der nicht zu sagen ist, ob sie etwas hielt, eigentümlich mit dem sich anbetend nähernden kleiner gebildeten Euphron verbunden. Hinter diesem führt ein Knappe ein Roß herbei.

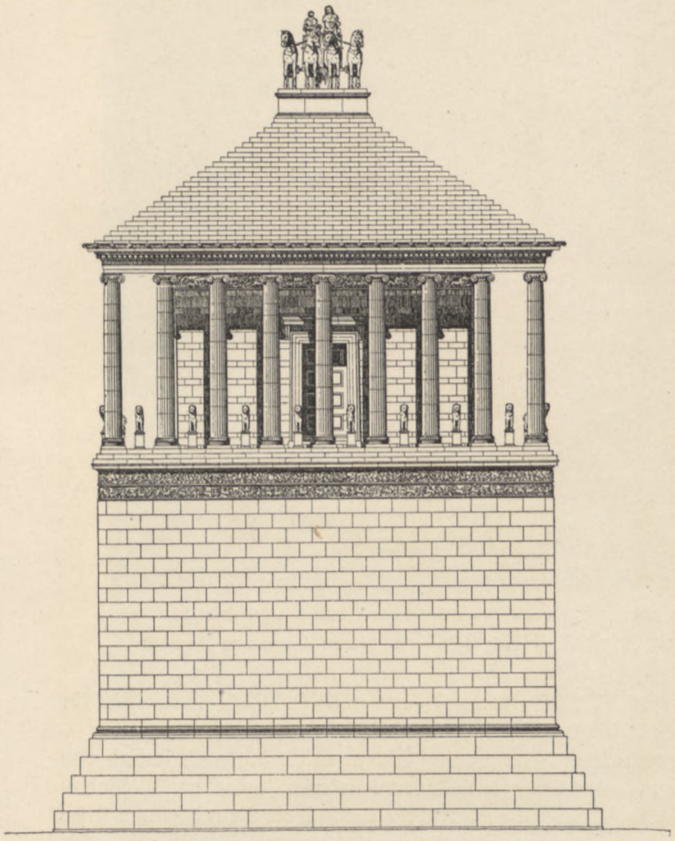


Abb. 498. Das Mausolleum von Halikarnass. Rekonstruktion von F. Krischen. Nach Zeitschrift für Bauwesen 1927, Heft 10–12. Tafel 1.

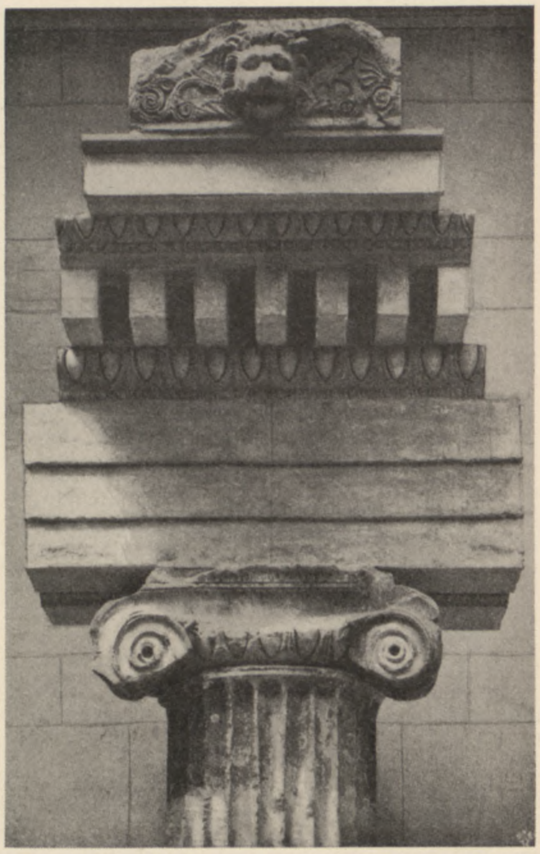


Abb. 499. Gebälk des Athenatempels von Priene. Nach dem Abguß. Berlin, Pergamonmuseum. Nach Th. Wiegand — H. Schrader, Priene, S. 102, Abb 71.

II. BAUTEN UND ARCHITEKTONISCHE SKULPTUREN. A. DER TEMPEL DES ASKLEPIOS VON EPIDAUROS. Laut der ausführlichen Inschrift IG. IX, 1484 in fünf Jahren von dem Architekten Theodotos aufgeführt. Einfacher dorischer Peripteros von 6 : 11 Säulen mit Cella ohne Opisthodom. Die Oberleitung über den immer noch nicht vollständig veröffentlichten Skulpturenschmuck hatte Timotheos. Daher ihr im wesentlichen einheitlicher Stil. (So mit Pfuhl, Archäol. Jahrb. 43, 1928, S. 4, Anm. 3, gegen die vortrefflichen Darlegungen von Neugebauer, Archäol. Jahrb. 41, 1926, S. 82ff.). Iliupersis (?) im Ostgiebel, Amazonenkampf im Westgiebel. Personifikationen der Lüfte, „aurae", als Eckakrotere, eine Aura mit dem Vogel Mittelakroter der Westseite, eine andere Nike mit dem wehenden Mantel Mittelakroter der Ostseite. Etwa 380—370 v. Chr.

Daraus Abb. 495. Westakroter, „Aura" auf einem eben aus den Wolken heraufsteigenden Pferde reitend.

Abb. 496. Berittene Amazone aus dem Westgiebel, holt mit dem rechten Arm zum Stoß gegen einen Griechen aus.

Abb. 497. Die Nike mit dem Vogel. Westliches Mittelakroter.

B. DAS MAUSOLLEUM VON HALIKARNASS. Der von den Alten wegen seiner Höhe von 45,92 m (Plinius Nat. hist. XXXVI, 5, 4) zu den sieben Weltwundern gerechnete Grabbau des als persischer Satrap beinahe souveränen Fürsten Mausollos von Karien (377/6—353/2) bildete den Mittelpunkt der von ihm neu angelegten Hafenstadt Halikarnass, muß also schon zu seinen Lebzeiten begonnen worden sein. Nach dem Tode seiner Gattin Artimisia 351 arbeiteten die dabei beschäftigten Künstler noch weiter.

Trotz der Angaben bei Plinius und immer neuer Beschäftigung mit den Ergebnissen der von Newton 1856—1859 durchgeführten Ausgrabung, deren abschließende Veröffentlichung noch aussteht, sind nur die Hauptzüge der Anlage gesichert, zahlreiche Einzelheiten umstritten. Zuletzt vortreffliche Untersuchungen von Krischen,



Abb. 500. Kampf zwischen Amazonen und Griechen. Vom Fries des Mausolleums von Halikarnass. London, British Museum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,848 m. Nach Aufnahme Mansell.

Bonner Jahrb. 128, 1923, S. 1ff. Archäol. Jahrb. 40, 1925, S. 22ff. Archäol. Anz. 1927, S. 162ff. Zeitschrift für Bauwesen 1927, Heft 10—12. Dazu E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. 43, 1928, S. 39ff.

Der Riesentempel bestand aus einem oben mit zweifachem Fries geschmückten rechteckigen Unterbau von etwa 18 × 22 m über einer Stufenterrasse, einem darauf ruhenden rechteckigen frieslosen jonischen Säulenbau (Gebälk, The British Museum Quarterly 11, 1927, Taf. 36), der um die eigentliche Cella liegt, die mit einem Fries eines Wagenrennens ausgestattet war, und in dessen Intercolumnien Freifiguren, Löwen usw. (Abb. 498, 508) aufgestellt waren. Auf diesem Hauptbau erhob sich eine oben abgeplattete Pyramide von 24 Stufen, die als Akroter ein Viergespann trug, von dem niemand weiß, wer es lenkte. Architekten waren Satyros und Pytheos,



Abb. 501. Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Vom Fries des Mausolleums von Halikarnass. London, British Museum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,848 m. Nach Aufnahme Mansell.



Abb. 502.



Abb. 503.



Abb. 504.

Abb. 502—504. Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Vom Fries des Mausolleums von Halikarnass. London, British Museum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,848 m. Nach Aufnahme Mansell.



Abb. 505. „Mausollos und Artemisia.“ Vom Mausolleum von Halikarnass. London, British Museum. Griech. Original. Höhe des Mausolos 3,01 m. Nach Aufnahme Mansell.

der auch die Quadriga hergestellt hatte, ein bedeutender Baumeister, der wahrscheinlich gleich nach Vollendung des Mausolleums den unter Alexander d. Gr. um 334 v. Chr. vollendeten und geweihten Athenatempel von Priene (Abb. 499, S. 341) ausführte, und dessen theoretische Schriften bei Viturv nachwirken (Weickert, Thieme-Becker, Künstlerlexikon XXVII, 484). Weiterbildung des Hochgrabes vom Typus des Nereidenmonuments von Xanthos (Taf. XIII, Abb. 168 und S. 229), verbunden mit dem aus Ägypten stammenden Gedanken der Grabpyramide.

Da Plinius uns auch die Namen der am Mausolleum beteiligten Bildhauer überliefert, von denen Skopas die Friese der Ostseite, Bryaxis die der Nordfassade, Timotheos die im Osten und Leochares jene im Westen arbeitete, so erhebt sich die Frage, ob die Persönlichkeiten dieser Künstler aus den relativ geringen Überresten der ursprünglichen mehr als 200 m betragenden Komposition erschlossen werden können. Diese ist dank einer Reihe vorzüglicher Untersuchungen, Neugebauer, Studien über Skopas, 76ff.; P. Wolters und J. Sieveking, Archäol. Jahrb. 24, 1909, S. 171ff.; E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. 43, 1928, S. 39ff., bis zu gewissem Grade beantwortet. Es gehören aneinanderschließend die Platten Abb. 500/501 mit der so eigentümlich in der Hüfte gedrehten, stehenden Amazone und der verkehrt auf dem Pferde sitzenden dem Skopas, die Platte Abb. 502 mit der vom Pferde gerissenen Amazone dem Timotheos, jene mit der Gruppe des Zweikampfes über einem knieenden Griechen Abb. 503 dem Leochares, und die mit dem Zweikampf über der am Boden sterbenden Amazone Abb. 504 dem Bryaxis. Bei der stilistischen Beurteilung sind gegenseitige Beeinflussung der zusammenwirkenden Künstler verschiedener Generationen, unter denen Timotheos der älteste, Skopas der führende war, und die Mitwirkung zahlreicher zu dem Riesenwerk herangezogener Hilfskräfte in Rechnung zu stellen.

Abb. 499. „Mausollos und Artemisia“, eine Benennung, die deshalb problematisch ist, weil für ein Porträt des Mausollos, des Grabherrn, die Betonung seiner königlichen Würde durch Diadem oder persische Tiara zu erwarten wäre (zur Ergänzung des Mausollos mit einem Schwert und den ganzen ihn betreffenden Fragenkomplex die tüchtige Dissertation von F. von Lorentz, Mausollos 1931), „Artemisia“, als in den Proportionen verschieden, mit ihm kein Paar gebildet haben kann. Persönlichkeiten aus der Verwandtschaft des Herrscherpaares, deren Aufstellungsort wir nicht kennen, wichtig als Porträt- und Gewandfiguren der Mitte des Jahrhunderts.

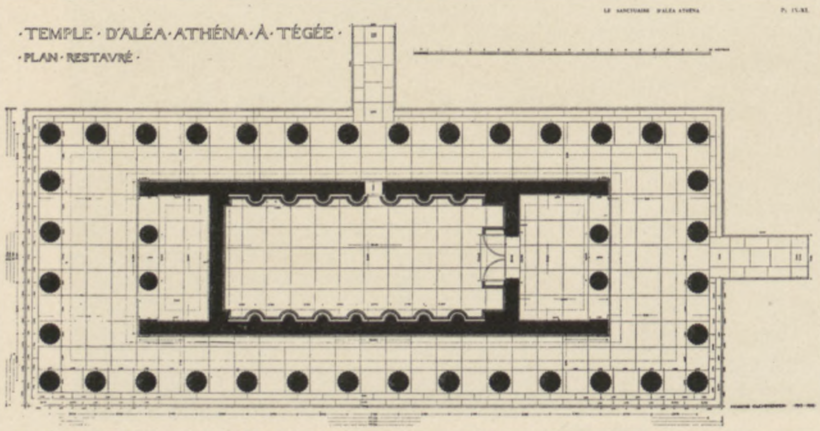


Abb. 506. Tempel der Athena Alea von Tegea. Grundriß. Nach Dugas, Berchmans, Clemmensen, Le Sanctuaire d'Aléa Athéne à Tegée. Atlas Taf. IX–XI.



Abb. 507. Kopf eines Kriegers aus dem Westgiebel des Tempels Abb. 506. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,31 m. Nach dem Abguß. Nach Antike Denkmäler I, Tafel 35, Abb. 5.



Abb. 508. Fragment eines Löwen. Vom Mausolleum von Halikarnass. London, British Museum. Griechisches Original. Marmor. Höhe 0,395 m.

C. DER TEMPEL DER ATHENA ALEA VON TEGEA. Neubau als Ersatz für den 395 v. Chr. abgebrannten älteren Tempel. Architekt und Meister der Giebelskulpturen war nach Pausanias VIII, 45, 4, Skopas. Nach dem in Tegea gefundenen Weihrelief an den kleinasiatischen Zeus Stratios im Brit. Museum, Journ. hell. Studies 36, 1916, S. 65, Abb. 1, dessen Fundort sich nur durch die Annahme erklärt, daß es von einem von Skopas am Mausolleum beschäftigten und nachher zu den Arbeiten in Tegea dorthin verpflanzten Bildhauer stammt, nach der Vollendung jenes Baus, also in den vierziger Jahren des Jahrhunderts aufgeführt. Dorischer Hexastylos von 6 : 14 Säulen, der sich aber von seinen klassischen Vorläufern durch den lichten Vorraum vor Vor- und Hinterhalle und vor allem dadurch unterscheidet, daß die Cella als weiter einschiffiger Raum behandelt ist, deren Seitenwände durch korinthische Halbsäulen mit zartester Durchbildung eines umlaufenden Basissaums gegliedert sind (Abb. 507 und 509). Im Westgiebel nach Pausanias die Schlacht zwischen Telephos und Achill am Kaikos. Aus den wenigen erhaltenen Fragmenten der herrliche Kriegerkopf (Abb. 507). Im Ostgiebel die Darstellung der kalydonischen Jagd.

Literatur: K. A. Neugebauer, Studien über Skopas; Dugas, Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tegée, und die wichtigen Bemerkungen von

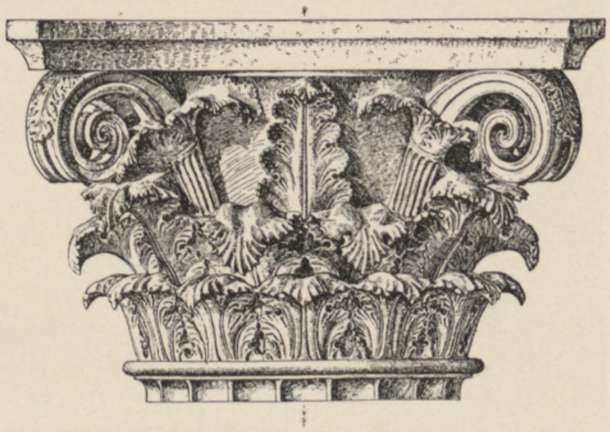


Abb. 509. Korinthisches Halbsäulenkapitell aus der Cella des Tempels der Athena Alea von Tegea. Wiederherstellung. Nach Dugas, Berchmanns, Clemmensen, Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tegée. Atlas Taf. LXXVI a.

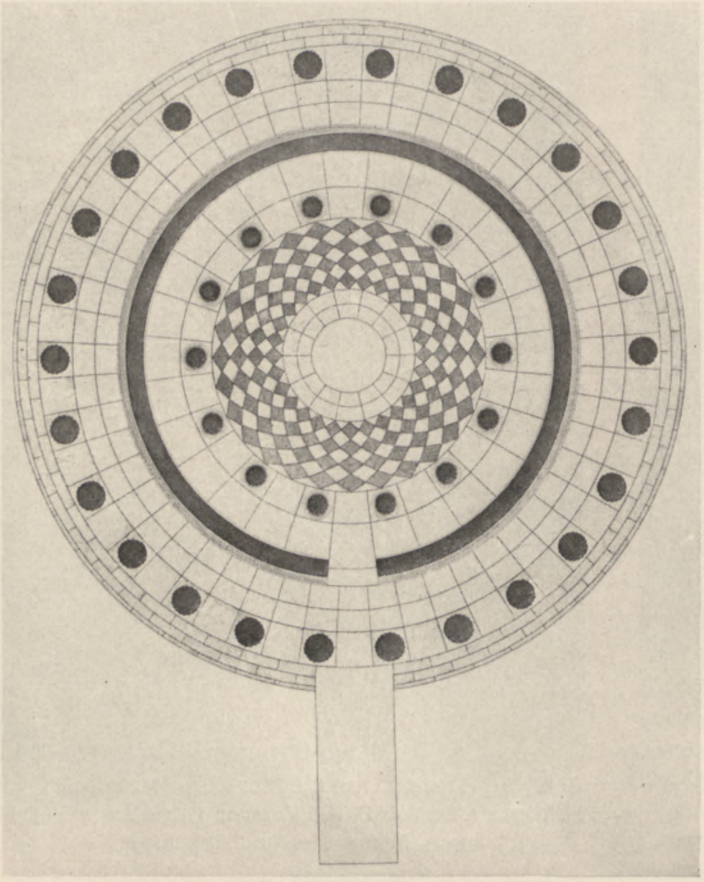


Abb. 510. Grundriß der Tholos von Epidauros. Nach Antike Denkmäler des Archäol. Instituts II, Tafel 2, Abb. 2.

E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. 43, 1928, S. 27ff.

D. DIE THYMELE VON EPIDAUROS. Architekt nach Pausanias VI, 27, 5, Polykleitos, der nicht mit dem uns aus literarischer und inschriftlicher Überlieferung bekannten argivischen Bildhauer Polyklet II aus der jüngeren Verwandtschaft des großen Polyklet (oben S. 258) identisch zu sein braucht. Über ihn M. Bieber, Thieme-Becker, Künstlerlexikon XXVII, 229. Äußerst reich und fein durchgeführter dorischer Rundbau mit korinthischer Cella als Altartempel von etwa 330 v. Chr.

Abb. 510. Grundriß des Baus.

Abb. 511/12. Aufbau des Gebälks mit den herrlichen Opferschalen als Metopenschmuck und der Sima mit ihrer reichen Dekoration von plastischem Mänder, Löwenköpfen als Wasserspeier, Akanthusranken und Palmetten.

Abb. 513. Ein Stück der Kassettendecke der umlaufenden Halle mit der erlesenen Goldschmiedearbeit ihrer Ornamente und den Akanthusblumen in vertieftem Felde.

Abb. 514. Unvollendetes Marmormodell eines ,,korinthischen" Kapitells, das nicht zur Tholos selbst gehört, auch etwas abseits von ihr ausgegraben ist, aber offenbar das etwas ältere Vorbild ihrer korinthischen Ordnung darstellt. Aus einem zweifachen Kranz von je acht Akanthusblättern steigen an dem Körper des Kapitells, dem Kalathos, je zwei Paar Pflanzenstengel, die Helikes, empor, vereinigen sich als Innenhelikes in der Mitte jeder der vier Seiten zu dem Motiv eines Volutenpaars, als Außenhelikes je zu einer Eckvolute, die um ein Auge aufgerollt ist, und in deren Zwickeln Blumen sitzen, um so die geschweifte, in der Mitte eingezogene Deckplatte zu tragen. Über den Mittelhelikes je eine Blüte.

Literatur: Zu den ganzen Ornamentformen des 4. Jahrhunderts v. Chr. die vorzügliche Studie von



Abb. 511. Gebälk der Tholos von Epidauros. Marmor. Epidauros Museum. Nach Aufnahme Boissonas.

H. Möbius, Die Ornamente der griechischen Grabstelen, besonders S. 39ff.

E. DAS THEATER VON EPIDAUROS. Das am besten erhaltene der zahlreichen griechischen Theater, auch heute noch trotz der Zerstörung durch die Schönheit des Baues, seiner Situation und seine Akustik von schlagender Wirkung. Anderes Werk des Tholoserbauers Polykleitos (Abb. 515).



Abb. 512. Löwenkopf aus der Sima der Tholos von Epidauros. Marmor. Griechisches Original. Epidauros, Museum. Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Instituts Athen.

Ungestört erhaltener kreisrunder Tanzplatz, die Orchestra (Durchmesser 22,30 m), als geschichtlicher Kern der Anlage. An sie legt sich als Tangente nur mehr in Resten erhalten, wiederholt umgebaut, das Proskenion, eine lange mit Zwischensäulen geschlossene Pfeilerhalle mit jonischen Halbsäulen, das eigentliche Podium des Spiels im 4. Jahrhundert, und dahinter das zweigeschossige Skenegebäude, das sich im Obergeschoß mit drei Türen auf die Bühne öffnete. Grundlegend für die sehr verwickelten und umstrittenen Fragen der Entwicklung des griechischen Bühnenspiels und der entsprechenden Gebäude, Dörpfeld-Reisch, Das griechische Theater zu Epidauros, S. 121ff., und H. Bulle, Untersuchungen an griechischen Theatern, Abhandl. d. Bayer. Akademie XXXIII, 1928. Zu Epidauros, S. 167ff., 241f.

Der zum großen Teil erhaltene Zuschauerraum ist im Grundriß der Sitzreihen „als eine aus drei Mittelpunkten konstruierte, einer Ellipse sich nähernde Kurve konstruiert“ (Dörpfeld). Er ist durch einen mittleren Umgang in zwei Ränge geteilt, von denen der untere 12 Keilabschnitte und 13 Treppen enthält.

F. DER ARTEMISTEMPEL VON EPHESOS. Nach der Zerstörung des archaischen jonischen Tempels (Taf. XII, Abb. 158, 161, 163) durch den Brand des Herostrat 356 v. Chr. Neubau, der 334 beim Besuch Alexanders d. Gr. noch unvollendet war, durch den Architekten Cheirokrates in Formen, die denen des Athenatempels von Priene (Abb. 499) nahe verwandt sind (Taf. XII, Abb. 160). Absicht, im Neubau den Ideen des archaischen Baues möglichst treu zu bleiben. Krischen, Zeitschrift für Bauwesen, 1927, 10—12, Heft 15. Daher auch die Wiederholung der archaischen Säulenummantelung (Taf. XVIII, Abb. 200) im Neubau. Außerdem aber große skulpierte Sockel für die erste Säulenreihe der Vorhalle.



Abb. 513. Stück der Decke vom Peristyl der Tholos von Epidauros. Nach dem Abguß. Nach Aufnahme Boissonas.

Von diesen Überresten

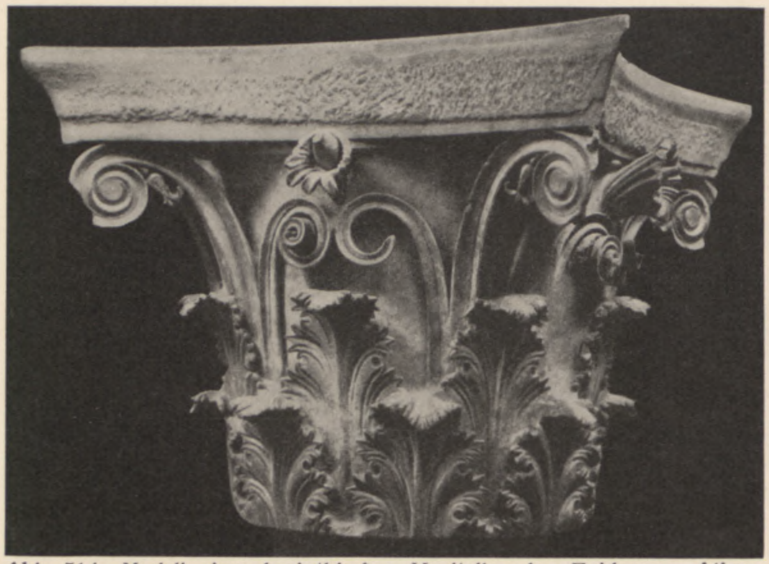


Abb. 514. Modell eines korinthischen Kapitells. Aus Epidauros. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 0,66 m. Nach Aufnahme Alinari 24224.

Taf. XXXI Mantelrelief einer jonischen Säule. Rechts schreitet der als Knabe gebildete Hermes heran, hält mit dem eingestützten linken Arm den herabrutschenden Mantel, in der gesenkten Rechten das Kerykeion und blickt aufwärts. Nachher von vorne gesehene weibliche Figur im Ärmelchiton, die mit der rechten Hand den Mantel hält, um ihn mit seinem anderen, von der linken Hand gehaltenen, im Rücken herabhängenden Teil zu verknüpfen. Links geflügelter, mit dem Schwert umgürteter Knabe, der in der linken aufwärts gehaltenen Hand etwas gehalten haben muß. Die Deutung auf die Rückführung der Alkestis C. Robert, Thanatos 39. Berl. Winckelm. Progr., S. 36ff., ist nicht haltbar. Warum blickt Hermes aufwärts? Thanatos mit dem Schwert ist ohne Beispiel. Richtiger die Deutung Engelmanns (Archäol. Zeit. 1879, S. 114): Der Eros ähnliche Jüngling mit dem wilden Haar ist einer der Söhne des Boreas; Hermes erblickt die entschwebenden Harpyien, die den König Phineus bedrängten.

Abb. 516. Sockelrelief. Unerklärt. Eine mächtige Göttin zieht einen auf einem Felsen hockenden Giganten (?) weg. Zuletzt W. R. Lethaby, Journ. Hell. Stud. 36, 1916, S. 28ff.

G. DIE FLORENTINER NIOBIDEN. Von einem 1583 in der Nähe des Lateran in Rom ausgegrabenen Antikenfund, der in den Besitz des Kardinals Ferdinando de' Medici und später in die Uffizien nach Florenz gelangte, gehören elf Figuren zu einer großen Komposition, in der die Vernichtung der Kinder der Niobe, sieben Söhnen und sieben Töchtern, dargestellt, also ein künstlerischer Vorwurf wieder aufgegriffen war, den wir schon aus Meisterwerken des 5. Jahrhunderts (S. 219, Abb. 373/4, S. 218 und 263, Abb. 455) kennen. Da nach Plinius Nat. hist. 36,28 eine Gruppe der sterbenden Kinder der Niobe im Tempel des Apollo Sosianus in Rom stand, die als ein Werk des Skopas oder des Praxiteles galt, gehen nach übereinstimmendem Urteil die Florentiner Figuren, ziemlich temperamentlose römische Kopien der ersten Kaiserzeit, auf jene zurück. Außer der Florentiner Gruppe gibt es noch einige, in römischen Kopien anderer Museen erhaltene Figuren, so der auf dem Rücken liegende tote Knabe der Glyptothek in München. Eben aus dieser Figur ergibt sich die Unmöglichkeit einer Giebelkomposition für das Ganze. Auch die Vermutung, sie sei frei malerisch in einem ansteigenden Felsengelände wie Brunnendekorationen des Barock verteilt gewesen, wird ihren Kompositionsprinzipien mit den klaren Reliefansichten

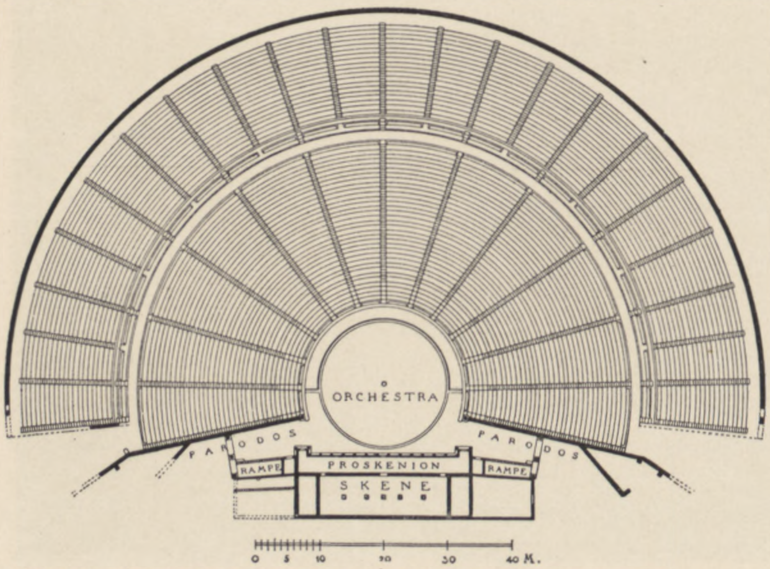


Abb. 515. Grundriß des Theaters von Epidauros. Ergänzt. Nach Dörpfeld-Reisch, Das griechische Theater, S. 122, Abb. 50.



Abb. 516. Säulensockelrelief aus dem jüngeren Tempel von Ephesos. London, British Museum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 1,82 m.
Nach Aufnahme Mansell.



Abb. 517. Die Niobide Chiaramonti. Vatikan, Belvedere. Marmor, Römische Kopie. Höhe 1,76 m.
Nach Aufnahme Moscioni 2311.

der einzelnen Figuren nicht gerecht. Das Ganze kann nur in einer idealen, immer noch klassischen, einschichtigen Reihenanordnung ohne besondere Betonung eines felsigen Geländes mit der Gruppe der Mutter Niobe (Abb. 518) als Zentrum aufgestellt gewesen sein, vielleicht in einem eigenen kastenähnlichen Gehäuse, wie wir solche durch die Ausgrabungen von Delphi für große Weihgeschenkgruppen kennen. So der Versuch einer Rekonstruktion von J. Sieveking-E. Buschor, Münchener Jahrb. 1912, S. 116, Abb. 2. Zu den Niobidendenkmälern E. Löwy, Archäol. Jahrb. XLVII, 1932. S. 56ff.

Für die stilistische Beurteilung der Niobiden ist mit Rodenwaldt, Röm. Mitt. 34, 1919, S. 53ff. gegen die im Ganzen so fördernde Behandlung von Sieveking-Buschor a. O. und Münchener Jahrb. IX 1914/5, S. 191ff., von der Überlieferung der Florentiner Kopien, so nüchtern diese auch sind, und nicht von der Niobide Chiaramonti (Abb. 517) auszugehen, die weder das Original aus der Sosianusgruppe noch ein hellenistisches Original, sondern eine effektvolle römische Kopie von der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. ist (L. Curtius, Röm. Mitt. 47, 1932, S. 253ff.). Kopien nach einer griechischen Komposition, gewiß erst der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, an der, wie immer bei solchen figurenreichen Aufträgen, mehrere Meister beteiligt waren. Daher die aufzeigbaren Stilverschiedenheiten zwischen den einzelnen Figuren und deren gelegentliche Schwächen neben der großartigen Gruppe der Mutter Niobe, die des Skopas würdig wäre.

Abb. 518. Statue der Niobe mit ihrer jüngsten Tochter, die vor den Pfeilen der Artemis im Schoß der Mutter Schutz sucht. Niobe ist im Begriff, schirmend ihren Mantel über das Kind zu breiten, und erhebt stöhnend vor Schmerz den Blick voller Vorwurf und Trauer zu den eifersüchtigen Göttern. Ergänzt Nase, beinahe die ganzen Lippen, linker Unterarm mit dem Mantelzipfel, rechte Hand mit den Locken, die sie bedeckt, und Teil des Unterarms; an der Tochter Nase, rechter Arm, linke Hand, linker Fuß.



Abb. 518. Niobe mit ihrer jüngsten Tochter. Florenz, Uffizien. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,27 m. Nach Aufnahme Alinari 1270.

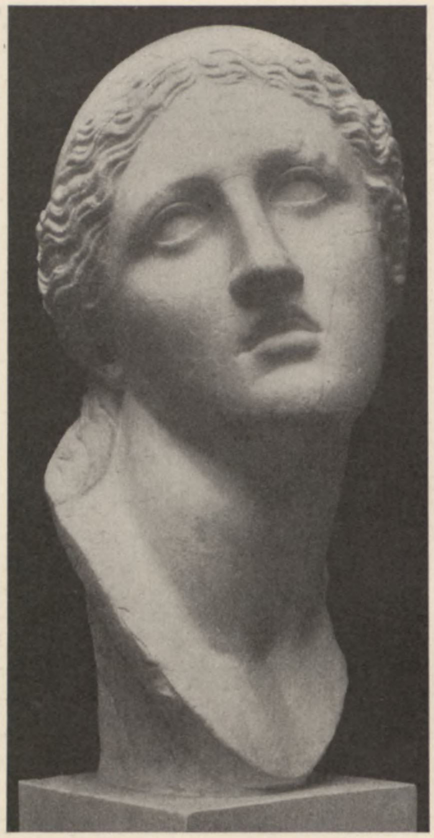


Abb. 519. Kopf der Niobe. Oxford, University Galleries. Nach dem Abguß. Nach Aufnahme des Museums für Abgüsse, München.

Abb. 519. Der Kopf der Niobe. Marmorkopie in Oxford, University Galleries. Ergänzt Teil der Nase und der Oberlippe. E. Buschor, Münchener Jahrb. IX, 1914/5, S. 191ff. Rodenwaldt, Röm. Mitt. 34, 1919, S. 64f.

Abb. 517 S. 349. Die Niobide Chiaramonti. Rom, Vatikan, jetzt im Belvedere. Aus Tivoli. Die zweitälteste Tochter der Niobe flieht in den Chiton mit hoher Gürtung gekleidet nach rechts, wandte den Kopf voraus zu der Mutter und hat offenbar mit der rechten Hand ihren zurückwehenden Mantel gehalten. Die hängenden Falten des Chitons am rechten Oberarm, der effektvoll wehende Mantel über der rechten Schulter und die starken Kontraste tiefer Schattenkanäle und heller Lichtpartien im Relief der Figur gehören der Umarbeitung des römischen Kopisten im Übergang vom spätclaudischen zum frühflavischen Stil.

III. DAS GRABRELIEF. Aus dieser Gattung, die sich aus dem 5. Jahrhundert (oben S. 233) bis in das letzte Viertel des vierten unaufhörlich um- und weiterbildet, ordnen wir folgende Beispiele in zeitlicher Reihe an.

Abb. 482 oben S. 334. Grabrelief des Dexileos. Nach 394/3.

Abb. 520. Grabrelief einer Frau. Aus dem Piraeus, Athen Nationalmuseum. Vor einer auf einem Stuhl mit Schemel sitzenden, in sich versunkenen Frau, der Verstorbenen, steht eine Dienerin und hält das geöffnete Schmuckkästchen mit beiden Händen. Um 380 v. Chr.

Abb. 478 oben S. 331. Grabrelief aus Delos. London, British Museum. Nackter Jüngling wendet sich, schreitend, nach rechts, um von einem jungen Burschen, seinem Diener, der über der linken Schulter den gefalteten Mantel seines Herrn trägt, etwas zu empfangen, wahrscheinlich das Ölfläschchen, um sich einzusalben. Um 380 v. Chr.

Abb. 521. Grabstele der Ameinokleia. Athen, Nationalmuseum. Ameinokleia im über das Haupt gelegten Mantel hält den linken Fuß vor, um sich von der knienden Zofe vor ihr die Sandale anlegen zu lassen und stützt



Abb. 520. Grabrelief einer Unbekannten. Aus dem Piraeus. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 1,21 m. Nach Aufnahme Alinari 24382.

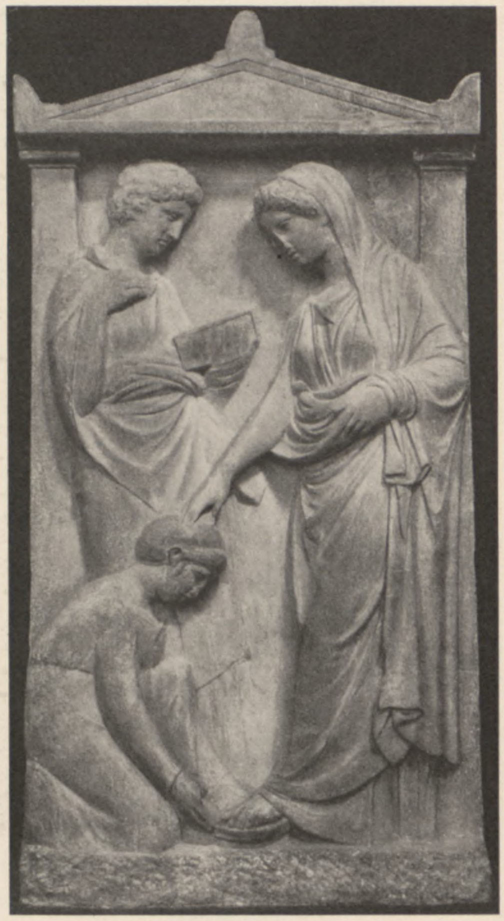


Abb. 521. Grabstele der Ameinokleia, Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 1.35 m. Nach Aufnahme Alinari 24379.

sich zugleich mit den Fingerspitzen der rechten Hand auf den Kopf jener. Im Hintergrund eine Dienerin mit dem Schmuckkästchen. Um 355 v. Chr.

Abb. 475 oben S. 324. Grabrelief vom Ilissos. Athen, Nationalmuseum. Der Tote, ein athletischer junger Mann, lehnt, verschränkt stehend, an einem Pfeiler, über den sein Mantel gebreitet liegt, um nachher von seinem linken Arme herabzuhängen. Mit der linken Hand hält er als Jäger einen kurzen Knotenstock als Wurfholz für die Hasenjagd. Unter ihm sitzt zusammengekauert, einschlafend, sein kleiner Sklave auf Stufen. Der Jagdhund schnuppert am Boden. Der Vater des Verstorbenen, ein alter bärtiger Mann, stützt sich auf seinen Stock und blickt in sinnender Bewunderung auf seinen Sohn. Um 340 v. Chr. Vielleicht Werk des Skopas.

Abb. 474 S. 328. Grabmal des Prokleides und seiner Familie. Athen, Nationalmuseum. Laut der Inschriften auf dem Gebälk reicht seinem alten Vater Prokleides, der auf dem Stuhle sitzt, Prokles als Offizier die Hand zur Begrüßung. Im Hintergrund die Mutter Archippe. Zu den Inschriften Brückner, Athen. Mitt. 51, 1926, S. 190ff. Um 340 v. Chr.

Abb. 522. Grabrelief, Begrüßungszene. Athen, Nationalmuseum. Eine auf einem Stuhl mit Schemel sitzende Frau streckt einer sie besuchenden älteren, offenbar ihrer Mutter, beide Arme entgegen. Diese hält den einen und spricht mit der Rechten begütigend zu. Hinter der Herrin zuhörend eine Dienerin. Unter dem Stuhl pickt ein Vogel etwas vom Boden auf. Der architektonische Nischenrahmen fehlt. Um 335 v. Chr.

Abb. 523. Grabmal des Epicharos, der Demostrate und ihres Sohnes Platon. Athen, Nationalmuseum. Der Vater Epicharos sitzt wie eine Statue auf einem Lehnstuhl, auf dessen Lehne er die rechte Hand gelegt hat, um seinen Mantel zu halten. Vor ihm Platon, der Sohn, ebenso statuengleich gebildet. Er stemmt den rechten Arm in die Hüfte. Sein Mantel liegt auf der linken Schulter auf und geht quer im Rücken zum rechten Unterarm,



Abb. 522. Grabrelief einer Unbekannten. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 1,94 m. Nach alter Photographie.



523. Grabmal des Epichares, der Demostrate und des Platon. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 1,56 m. Nach Aufnahme Alinari 24384.

über den er herabhängt. Die Figur der Mutter ist beinahe ganz weggebrochen. Hinter dem Vater im Grunde leicht skizzierte, auf dem Bilde nicht sichtbare Dienerin. Nach 325/4 v. Chr. Pressi in Saggi Beloch 88.

Abb. 476/77 S. 330. Grabmal des Aristonautes. Athen, Nationalmuseum. Sich in den Kampf stürzender Offizier im Bronzepanzer mit wehendem Mantel, Schild und hohem thrakischem Helm. Um 320. So mit A. v. Salis. Das Grabmal des Aristonautes, 84. Berl. Winckelm. Progr. gegen L. Curtius, Das griechische Grabrelief zu Taf. 16.

Abb. 524. Fragment eines Grabreliefs. Der alte Axelos aus Sunion. Athen, Nationalmuseum. Alter, verschränkt stehender Mann, der sich offenbar auf seinen Knotenstock stützt. Kurz vor 317 v. Chr. Gehörte in eine Nische mit drei weiteren Figuren. Papaspyridi, Guide du Musée National S. 165.

Abb. 525. Grabstele der Plangos aus Oropos in Boeotien. Athen, Nationalmuseum. Die Verstorbene fällt eben, von Mutter und Dienerin gehalten, auf ihrem Bette sterbend zurück. Nach der Stellung ihrer Beine stirbt sie offenbar während der Geburt. Links steht trauernd ihr Gatte Tolmides. Handwerksmäßige Arbeit um 300 v. Chr.

IV. WEIHRELIEF UND BASEN VON VOTIVEN.

Abb. 526. Weihrelief an Asklepios und die eleusinischen Gottheiten. Aus dem Asklepieion in Athen. Athen, Nationalmuseum. Als Rahmen an den Seiten Anten, darauf Gebälk und Dach mit Akroterien. Von den Göttern, die nebeneinander stehend, als Gruppe aufzufassen sind, erscheint als vorderste Figur Asklepios, den Stab unter die linke Achsel, die rechte Hand auf die Hüfte gestützt. Neben ihm sitzt auf ihrem runden Mysterienschrein die mütterliche Demeter und begrüßt mit der erhobenen Linken die Schar der Beter. Hinter ihr mit zwei Fackeln ihre Tochter Kore (siehe oben S. 235, Abb. 405). Die Göttern nahen, als Menschen in kleinerem Maßstabe die Weihenden, von denen die beiden ersten den rechten Arm anbetend erheben, der dritte den vierten



Abb. 524. Bruchstück eines Grabreliefs: Der alte Axelos. Athen, Nationalmus. Marmor. Höhe 1,62 m. Nach Aufn. Alinari 24374.



Abb. 525. Grabstele der Plangos. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 0,78 m. Nach Aufnahme Alinari 24389.

vertraut beim Handgelenk faßt, ein fünfter im Hintergrund bleibt, und der sechste dem vierten freundschaftlich die Hand auf die Schulter legt. Aus den Inschriften der Namen, die in den Kränzen auf der Basis stehen, geht hervor, daß zwei der Stifter berühmten Ärztefamilien angehören, also wohl alle Ärzte sind und ein vielleicht in einem besonderen Kultverein verbundenes Ärztekollegium darstellen. Um 350 v. Chr. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum I, 247, Nr. 1332.

Abb. 527. Weihrelief an die eleusinischen Gottheiten von Eleusis. Eleusis, Museum. Gruppe der drei großen Gottheiten von Eleusis, die nebeneinander stehend zu denken sind. Demeter, die frauenhaft mit Oberkörper und Haupt verhüllte, die mit der erhobenen Linken das Szepter aufstützte, Triptolemos, ebenso ein Szepter haltend, auf dem von einer geflügelten Schlange, der einen eines Paares, begleiteten Thron, und Kore, die Tochter, in jeder Hand eine Fackel. Neben diesem Dreiverein die Stiftergruppe von drei anbetenden Männern, einer Frau und einem Kinde. Um 300 v. Chr.

Abb. 528. Nymphenrelief aus Vari. Athen, Nationalmuseum. In einer Höhle sind links drei Nymphen versammelt, von denen eine auf einem Felsblock sitzt, die zwei anderen schwesterlich verbunden stehen; sie blicken auf den im Hintergrunde an die Wand angelehnten Hermes, der sie anführt, und der vielleicht die Leier spielte. Darüber sitzt der Gott Pan in der Berglandschaft und spielt die Hirtenschalmei, während seine Ziegen im Gestein herumklettern. Um 330 v. Chr. R. Feubel, Die attischen Nymphenreliefs, S. 6ff.

Abb. 529. Eine Seite der Basis eines Weihgeschenks, das nach der Inschrift der vierten Seite von einem Vater mit seinen beiden Söhnen, die als Rittmeister ihrer Schwadron bei den Reiterspielen gesiegt hatten, gestiftet wurde. Auf jeder der drei Seiten ist ein Reiter dargestellt, der sein Pferd in der „Passage" der hohen Schule paradeartig bewegt, also offenbar eine Gangart des Spiels vorführt und auf den auf zwei Stufen stehenden



Abb. 526. Weihrelief an Asklepios, Demeter und Kore. Aus dem Asklepieion in Athen. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 0,86 m. Nach Aufnahme Alinari 24311.

Dreifuß zureitet, den Kampfpreis. Ein solcher ist auch auf der Säule zu vermuten, die sich auf der Basis erhob. Nach jener Inschrift Werk des Bryaxis. Dekorative Arbeit um 350 v. Chr. Athen, Nationalmuseum, Svoronos a. O. I, Text 163, Nr. 1733.

Abb. 530. Fragmentierte Seite einer Basis. Athen, Akropolismuseum. Fünf jugendliche Athleten, von denen jeder durch eine Inschrift unter ihm namentlich bezeichnet war, reinigen sich in verschiedenen Stellungen nach der palästrischen Übung mit der Strigilis von Schmutz und Öl. Um 340 v. Chr. O. Walter, Beschreibung der Reliefs im Kleinen Akropolismuseum 195, Nr. 401.

Abb. 531 und 532. Zwei Seiten der Musenbasis von Mantinea. Athen, Nationalmuseum. Nach Pausanias VIII 9, 1 zu der Basis einer Tempelgruppe von Leto, Artemis und Apollo, einem Werk des Praxiteles gehörig. Der Silen Marsyas spielt in erregter Tanzbewegung die Doppelflöte im Wettkampf mit dem ruhig und feierlich auf einem Fels sitzenden Apollo mit der Kithara. Zwischen beiden, näher bei Marsyas, steht gemächlich abwartend in phrygischer Tracht der Scharfrichter, der den unterlegenen Waldgeist nachher mit dem Messer schinden wird, das er in der Hand hält. Aus dem zuhörenden, vielleicht nachher richtenden Chor der neun Musen in Abb. 532 drei Schwestern, von denen die eine die Doppelflöte hält, die mittlere ohne Instrument als Sängerin gedacht ist, und die dritte Gitarre spielt. Aus dem Jahrzehnt 330—320 v. Chr. Ebensogut möglich als Alterswerk des großen Praxiteles wie als Arbeit des von diesem unterschiedenen jüngeren Praxiteles, der dann den Stil des älteren unmittelbar fortgesetzt hätte. Zuletzt E. Rizzo, Prassitele 86 ff.



Abb. 527. Weihrelief an Demeter, Triptolemos und Kore. Aus dem Heiligtum von Eleusis. Eleusis, Museum. Marmor. Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts, Athen.

V. SARKOPHAGE.

Im griechischen Osten mit seinem besonderen Bestattungsritus setzt sich der skulpierte Sarkophag fort, wie wir ihn oben S. 230, 232, Abb. 399 aus dem Ende des fünften Jahrhunderts kennenlernten.

Abb. 533. Eine Langseite vom sogenannten Sarkophag der Klagefrauen

aus der gleichen Nekropole von Sidon wie der zuletzt genannte Satrapensarkophag. Istanbul, Ottomanisches Museum.

Auf dem von einem lesbischen Kyma eingefaßten Sockel in flachem Relief Darstellung einer Jagd halb persisch gekleideter Griechen zu Fuß und zu Pferd auf Panther, Wildschwein und Hirsch. Die eigentliche Sarkophagwand ist als jonische Tempelhalle mit Anten an den Ecken gebildet, die durch niedere Zwischenwände geschlossen ist. Zwischen den Säulen teils freistehend, teils auf jenen Zwischenwänden sitzend oder sich anlehnend Frauen in dem wechselnden Ausdruck ihrer Trauer, kaum der Harem des bestatteten Fürsten, sondern eben Klageweiber in den edlen Gebärden künstlerischer Erfindung. Darüber jonisches Gebälk mit feinem dorischen Blattstab, Zahnschnitt. Der Sarkophagdeckel in den Formen eines Tempeldaches mit Giebelkomposition und Akroterien an den Schmalseiten, Löwensima der Langseiten, trägt einen umlaufenden Friesaufsatz mit der Darstellung des Leichenzuges. Zu Beginn ein Klageweib, nachher die Lieblingspferde des Fürsten mit Bereitern zu Fuß, ein Viergespann mit Wagenlenker, ein zweites ohne einen solchen, das aber kaum den Toten selbst, vielleicht Grabbeigaben trägt, nochmal einzelnes Pferd und Klagefrau. Um 350 v. Chr.

G. Mendel, Musées Impéraux Ottomans, Catalogue des sculptures I, 48ff., Nr. 10.

Abb. 534—536. Der sogenannte Alexandersarkophag. Istanbul, Ottomanisches Museum. Aus der Nekropole von Sidon.

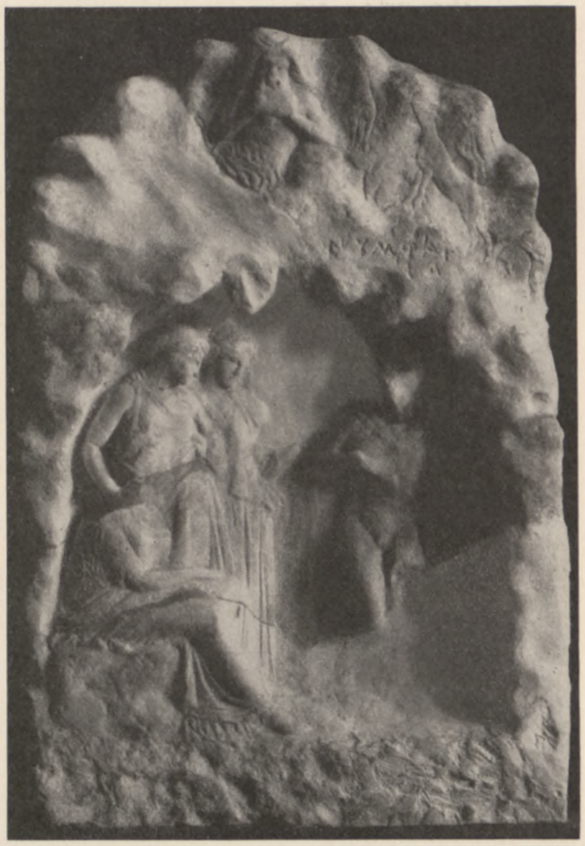


Abb. 528. Nymphenrelief aus dem Nymphenheiligtum von Vari. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Höhe 0,52 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts, Athen.

Auf dem mit Flechtbändern, lesbischem Kyma und Perlstab verzierten Sockel, dem oben die Gliederung in Astragal, dorisches Kyma und Mäanderfries entspricht, erhebt sich der eigentliche Sargkasten, dessen Wände ganz in große, wie Gemälde wirkende Reliefbilder aufgelöst sind. Abb. 534: Alexander der Große, auf dem von einem Pfeil in der Brust verwundeten, steigenden Bukephalos, der erste Reiter links im Löwenhelm, schleudert die Lanze gegen den Perser vor ihm, der eben im Begriffe ist, von seinem zusammengebrochenen Pferde abzuspringen (Abb. 535). Zwischen beiden am Boden ein toter Perser. Nachher wieder über einem gefallenen Perser Zweikampf zwischen Grieche und Perser. Mittelgruppe: Vorwärtssprengender Grieche zu Pferd versetzt dem sich ergebenden knieenden Perser einen Hieb. Dahinter persischer Bogenschütze, der auf Alexander den Großen zielt. Darauf hinter dem knieenden persischen Bogenschützen persischer Reiter, dessen Pferd ein beinahe nackter jugendlicher Grieche in die



Abb. 529. Eine Seite der Dreifußbasis des Bryaxis. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,32 m. Nach Aufnahme Alinari 24222.



Abb. 530. Fragmentierte Seite einer Basis. Athen, Kleines Museum der Akropolis. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,48 m. Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Inst. Athen.

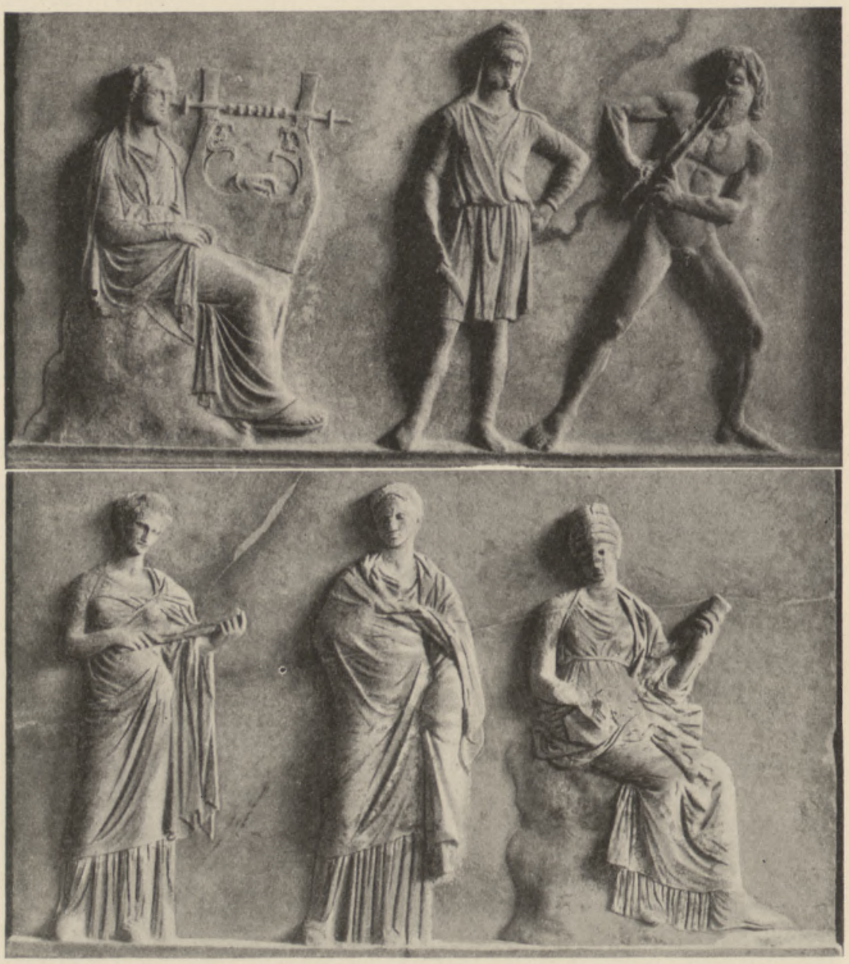


Abb. 531/32. Zwei Platten der sog. Musenbasis von Mantineia. Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas. Drei Musen. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,97 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts Athen.

Zügel fällt, indem er zugleich mit dem Schwert zum Hiebe ausholt. Zuletzt wieder über am Boden liegenden Gefallenen, einem Griechen und einem Perser, die großartige Gruppe des von seinem Pferd gleitenden, von einem Gefolgsmann mit dem Schild gedeckten und von ihm gehaltenen toten Persers, auf den der griechische am linken Schenkel verwundete Gegner weiter eindringt. Die ideale Darstellung, in der die Hauptperson, der Perserkönig, fehlt, erlaubt keine Deutung auf eine berühmte Schlacht.

Abb. 536. Die Löwenjagd Alexanders. Mittelgruppe. Ein gewaltiger, schon aus vielen Wunden blutender Löwe hat wütend das Pferd eines persischen Jägers angegriffen und verbeißt sich in ihm. Jener holt zum Lanzenstoße aus, ein Perser zu Fuße schlägt auf die Bestie ein, ein Hund packt ihre linke Hinterpranke, je ein Reiter sprengt zu Hilfe. Der linke von diesen mit der Königsbinde im kurzen Haar ist ein Idealporträt des großen Königs. Links herbeieilende Hunde, ein nackter Grieche mit Jagdwaffen in der Hand, ein auf den Löwen zielender Perser. Rechts als Sonderbild: fliehender verwundeter Hirsch wird von nacktem Griechen am Geweih gepackt und erhält seinen Todesstoß. Perser vor ihm schlägt mit dem Doppelbeil auf ihn ein.

Auf den hier nicht abgebildeten Schmalseiten kleinere Bilder von Perserkampf und Pantherjagd.

Der Sarkophagdeckel wieder mit der allerzartesten Ornamentik von Astragal,



Abb. 533. Sogenannter Sarkophag der Klagefrauen. Istanbul, Ottomanisches Museum. Marmor. Griechisches Original. Breite 2,653 m. Nach Aufnahme des Museums.

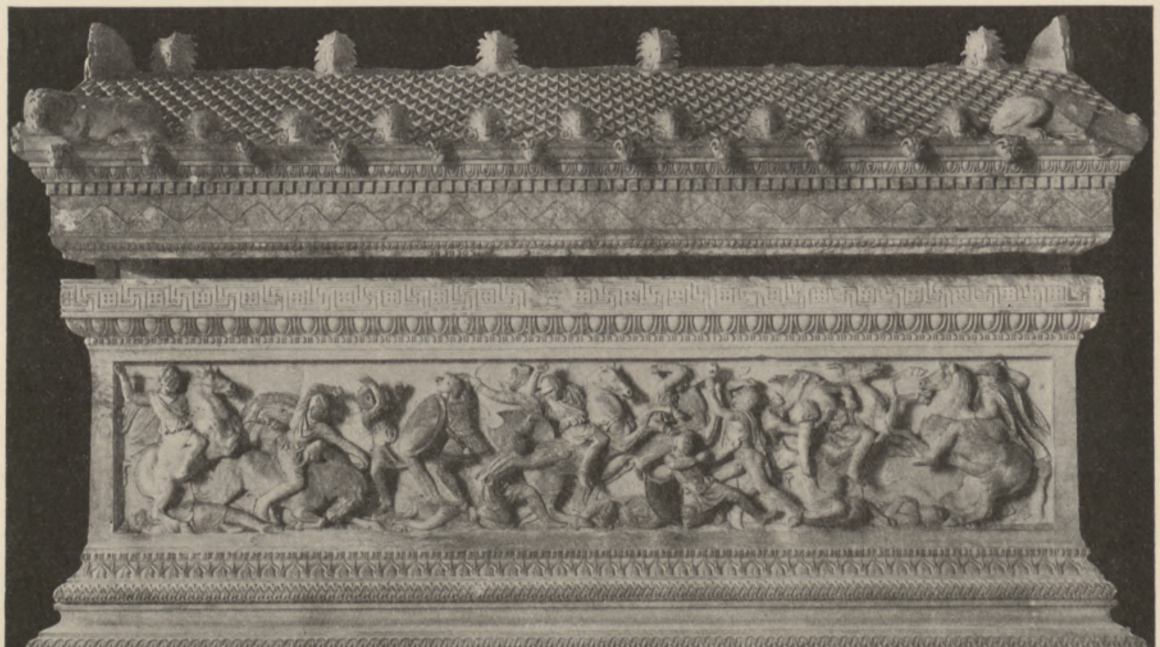


Abb. 534. Der sogenannte Alexandersarkophag. Istanbul, Ottomanisches Museum. Marmor. Griechisches Original. Reich bemalt. Gesamthöhe 1,25 m. Die Perserschlacht. Nach Aufnahmen des Museums.



Abb. 535. Teilstück aus Abb. 534. Alexander d. Gr. und der gestürzte Perser.

lesbischem Kyma, Weinlaubfries, Zahnschnitt, dorischem Eierstab, Sima mit Greifenköpfen und der Wiedergabe des Daches mit liegenden Grablöwen an den Ecken und Köpfen der großen kleinasiatischen Muttergöttin als Stirnziegel und Dachreiter hat als Giebelbilder wieder Schlachtszenen, hier von Griechen gegen Griechen, dort von Griechen gegen Perser.

Der Alexandersarkophag stellt durch die zum größten Teil erhaltene Bemalung in ungebrochenen Farben Rot, Gelb, Grün, Blau usw., wie sie überhaupt kein anderes antikes Monument aufweist, und durch die beinahe miniaturhafte zarte und vollendete Marmorarbeit, der unsere Beschreibung nicht in alle Einzelheiten hinein folgen konnte, ein einzigartiges Monument dar. Aber darüber ist nicht zu übersehen, daß seine, offenbar von großen gleichzeitigen Vorbildern der



Abb. 536. Der sogenannte Alexandersarkophag, Istanbul, Ottomanisches Museum. Marmor. Griechisches Original. Reich bemalt. Gesamthöhe 1,25 m. Die Löwenjagd. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 537. Der Amazonensarkophag in Wien, Kunsthistorisches Museum. Marmor. Griechisches Original. Höhe 0,88 m. Nach Aufnahme des Museums.

Malerei abhängige figurenreiche Komposition durch die Übersetzung in das kleine Format eine etwas spielerische Zierlichkeit angenommen hat, die jener fremd war. Weder der Sarkophag Alexanders des Großen noch auch der einer Persönlichkeit seines nächsten Kreises, sondern das Grabmal eines sidonischen Fürsten. Die Darstellungen enthalten den Reflex der gleichzeitigen großen „Hofkunst" des großen Königs. Um 330 v. Chr. Mendel a. O. 171, Nr. 68.

Abb. 537. Der Amazonensarkophag in Wien. Kunsthistorisches Museum. Aus Silos auf Cypern und dem Besitz der Fugger. Anten an den Ecken. In der Mitte Kampf zwischen Griechen und Amazone um einen verwundeten jungen zusammengesunkenen Griechen. Links wendet sich eine Amazone auf ihrem über einer gefallenen Amazone aufsteigenden Pferd um, in Abwehr eines ausweichenden Griechen. Rechts zerrt ein ausschreitender Krieger eine Amazone an ihren Haaren vom Pferde. Am Boden wieder eine tot zusammenstürzende Amazone. Um 310 v. Chr. C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II, 78.

VI. DAS PORTRÄT.

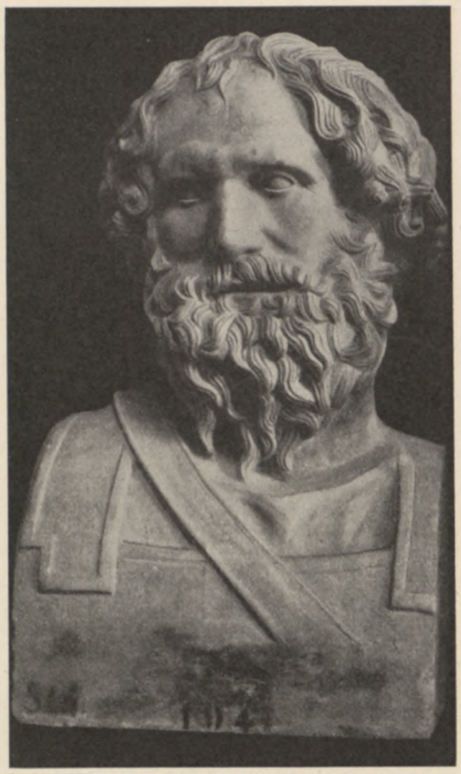


Abb. 538. Porträt Archidamos III. Neapel, Museo Nazionale. Marmor. Römische Kopie. Etwas über Lebensgröße. Nach Aufnahme Sommer 1554.

Im 4. Jahrhundert sucht sich das Porträt unendlich vorsichtig und langsam aus der idealen Typik des heroischen Stils, der das Porträt des Perikles (siehe oben S. 261, Abb. 450, S. 322) angehört hatte, zu lösen, ohne daß diese je ganz aufgegeben wäre. Da das griechische Grabrelief erst um 340 v. Chr. (siehe oben S. 351) die Darstellung der Verfallserscheinungen des alternden Gesichts aufsucht, die der große Stil nicht sehen wollte, so kann das griechische Porträt, wenn es die Erscheinung durch die von der idealen Norm abweichenden Züge der Unregelmäßigkeiten des Gesichts, des Haares und Bartes, des Welkens, individualisiert, nicht älter sein. Dadurch ist die zeitliche Bestimmung des Porträts Archidamos III. (Abb. 538) gegeben, das dann seinerseits wieder andere Porträts chronologisch nach sich zieht. Da wir kein einziges der berühmten griechischen Porträts im Original, alle nur in römischen Kopien erhalten haben, so verbindet sich das Problem der „Ähnlichkeit" mit dem der Kopienüberlieferung und wird dadurch noch schwieriger und beinahe unlösbar. Auch im Porträt des 4. Jahrhunderts gibt es nicht etwa ein plötzliches Zurückgreifen auf die Natur im modernen Sinne der Porträttreue, sondern nur eine Annäherung der idealen Form an die Natur, die aber durchaus nicht die individuelle Erscheinung des Dargestellten ist. Diese bleibt für uns hinter der Überlieferung gänzlich unauffindbar, da wir ja gar kein Mittel der Kontrolle besitzen. Von dem wirklichen Aussehen des Sokrates (Abb. 544/45), Platon (Abb. 543), Euripides (Abb. 539/40) oder Sophokles (Abb. 541/42) wissen wir sehr wenig, da die gelegentlich auf uns gekommenen literarischen Zeugnisse in ihrer lakonischen Haltung von einer wirklichen naturalistischen Schilderung der Persönlichkeit weit entfernt sind. Wahrscheinlich sind alle uns erhaltenen Porträts des 4. Jahrhunderts vielmehr dichterisch-bildhauerische Kompositionen der Künstler, mythische Deutungen der historischen Persönlichkeit aus ihrer geschichtlichen Wirkung heraus als veristische Abbilder der Dargestellten. Anlaß des Porträts kann auch im 4. Jahrhundert nur die religiöse Weihung in einem Heiligtum sein, das, wie für die Porträts von Sophokles und Euripides das Theater, für Sokrates und Platon wahrscheinlich der Hain des Akademos, der Sitz der Platonischen Akademie war. Auch für die nur in Hermen oder Büsten überlieferten Porträts ist die Originalerfindung der ganzen Figur vorauszusetzen, so wie sie uns für den Sophokles in der Statue des Lateran (Abb. 541) erhalten ist.

Literatur: Grundlegend: E. Pfuhl, Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. G. Lippold, Griechische Porträtstatuen, die Texte zu Arndt-Bruckmann, Griechische und römische Porträts. Materialsammlung J. J. Bernoulli, Griechische Ikonigraphie.

Abb. 538. Porträt Archidamos III. 361/0—338 v. Chr. König von Sparta. Marmor, Neapel, Museo nazionale. Laut der auf der Herme aufgemalten Inschrift. Aus der durch ihre reiche Ausstattung mit wiedergefundenen Bildwerken und durch ihre philosophische Bibliothek berühmten herkulanensischen Villa. Wie andere

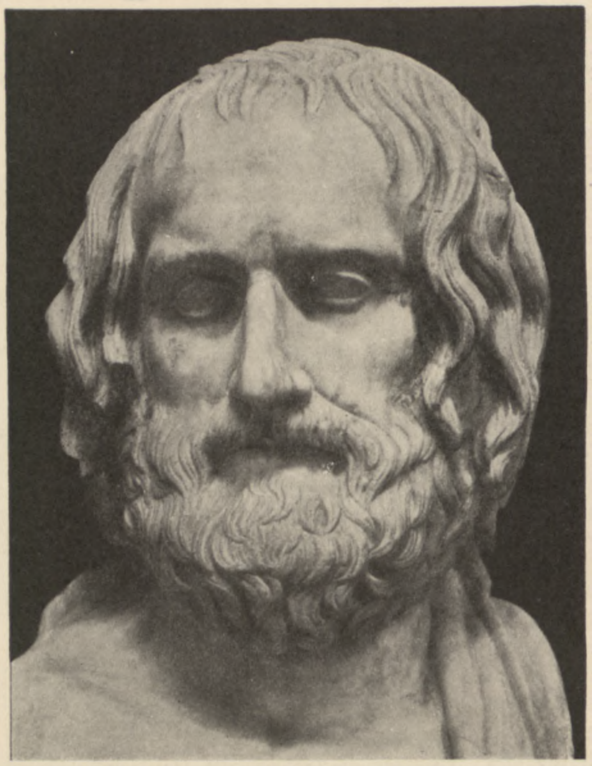


Abb. 539. Porträtherme des Euripides. Neapel, Museo Nazionale. Marmor. Römische Kopie. Etwas über Lebensgröße.
Nach Aufnahme Alinari 11073.

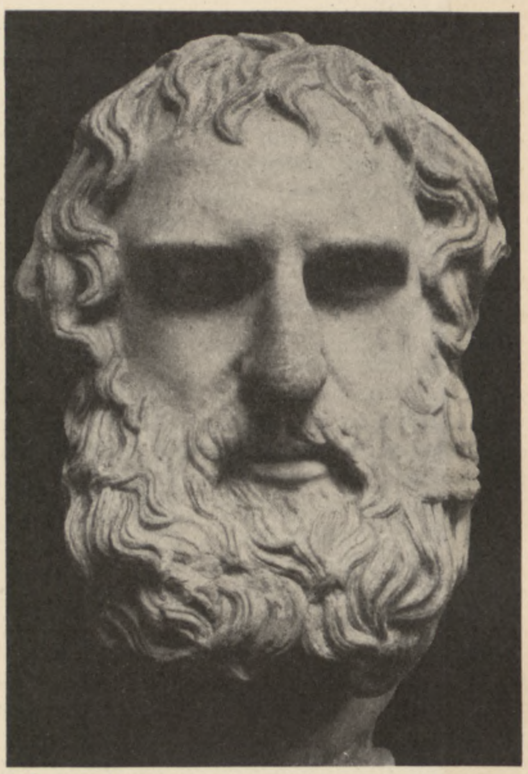


Abb. 540. Porträt des Euripides. London, British Mus. Marmor. Römische Kopie. Etwas über Lebensgröße.
Nach Aufnahme des Museums.

Marmorporträts der Villa oberflächliche, das Original ins Strenge und Lineare umdeutende römische Kopie eines bestimmten Ateliers, die aber trotzdem die Verwandtschaft des Urbildes mit der Kunst des Skopas (siehe S. 381 f.) noch erkennen läßt. Daher, wie P. Wolters, Röm. Mitteil. III, 1888, 118ff. zuerst begründete, nicht Archīdamos I. aus der Zeit des peloponnesischen Krieges. Die Hermenbüste mit Chiton, Panzer und Schwertband geht wahrscheinlich auf die offenbar bewegte Statue zurück, welche die Spartaner oder Tarentiner nach dem Tod des 338 v. Chr. in der Schlacht bei Manduria gefallenen Königs in Olympia geweiht hatten. Dargestellt ist ein leidenschaftlicher cholerischer und dabei etwas schwächlicher Charakter.

Abb. 539. Porträtherme des Euripides. 480—406 v. Chr. Laut der vorne angebrachten antiken Inschrift. Marmor, Neapel, Museo nazionale. Neu der Rücken der Nase. Die Hermenform ist ebenso wie beim Perikles (Abb. 450 S. 261), dem Archidamos (Abb. 538) und in zahlreichen anderen Fällen nicht die des griechischen Originals, sondern die der für Aufstellung in Bibliotheken, Säulenhallen usw. je nach der Absicht des historisch oder literarisch gebildeten Bestellers bestimmten Kopie. Nach der stilistischen Verwandtschaft mit dem Archidamos diesem zeitlich nahestehend, also aus dem Jahrzehnt 340—330 v. Chr. Das Porträt geht vielleicht auf die von dem großen Staatsmann Lykurg im Dionysostheater in Athen aufgestellte Statue (Pausanias I, 21) zurück. Großartige, aus seinem dichterischen Werk geschöpfte Charakterisierung des Euripides als alten menschenscheuen, phantasiereichen und in sich verbissenen Melancholikers. Zuletzt E. Löwy, Österreich. Jahresh. XXV, 1930, 129ff.

Abb. 540. Porträt des Euripides. London, British Museum. Marmor. Nase ergänzt. Vorzügliche Kopie jenes Euripidesporträts, das nach dem aus Rieti stammenden, mit Versen aus dem Drama des Dichters Alexandros versehenen Exemplar in der Glyptothek Ny Carlsberg in Kopenhagen als Typus Rieti bezeichnet wird. Jüngere, vom ersten Typus abhängige, aber ihn gänzlich neu gestaltende Fassung des Porträts, das nach den tiefliegenden, umschatteten Augen und der leidenschaftlichen Bewegung in Bart und Haar kaum älter sein kann als etwa 310 v. Chr.

Abb. 541. Statue des Sophokles. Rom, Museum des Lateran. Marmor. Römische Kopie. Ergänzt:



Mädchenkopf aus Chios. Boston, Museum of Fine Arts. Marmor.
Griechisches Original. Lebensgröße.
Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 541. Statue des Sophokles. Rom, Museum des Lateran. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,4 m. Nach Aufnahme Alinari 6374.

Nase, Kleinigkeiten in Bart und Haar, die ganze rechte Hand, beide Füße, der runde Kasten mit den Schriftrollen. Herrliche Darstellung des Dichters als Repräsentant der vollendeten harmonischen griechischen Persönlichkeit, die in diesem Werk zum letzten Male gelang. In der einfachen Haltung des Körpers mit seiner lässigen Bewegung von vorgesetztem linkem Fuß, eingestütztem Arm und stolz erhobenem Haupt verbinden sich Schlichtheit und Würde, Ruhe und Selbstbewußtsein, und die Anordnung des Gewandes, welche die Gestalt in so wohlklingenden Falten umschließt und in rhythmischer Steigerung bis zu dem nackten Halse vor uns aufwachsen läßt, erhöht die Erscheinung, die ähnlich wie die Porträts des Euripides aus dem Geist der Dichtung des Dargestellten konzipiert ist. Wahrscheinlich Kopie nach dem von Lykurg errichteten Standbild im Theater von Athen. Von einem anderen Künstler als der erste Euripides. Um 330 v. Chr. Klassische Beschreibung des Werkes bei Benndorf-Schöne, Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums, Nr. 287.

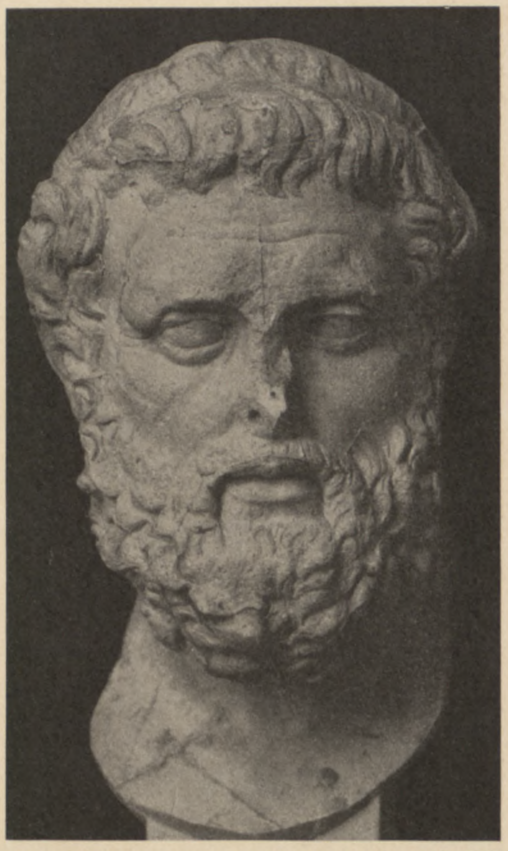


Abb. 542. Kopf der Statue des Sophokles Abb. 538. Nach dem Abguß in der Villa Medici in Rom. Nach Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts, Rom.

Abb. 542. Kopf der Statue des Sophokles im Lateran. Nach dem vor der Ergänzung und Überarbeitung genommenen Abguß in der Villa Medici in Rom, in dem das individuelle Leben des Gesichts, die Denkerpersönlichkeit durch das Alter hindurch stärker herauskommt als in der ergänzten Statue.

Abb. 543. Herme des Platon. Rom, Vatikan. Sala delle Muse. Marmor. Ergänzt: die halbe Nase. Eine von den zahlreichen Kopien des Porträts des Dichter-Philosophen (427—347 v. Chr.), von denen mehrere durch Inschriften benannt sind, und die wahrscheinlich auf eine von dem Perser Mithradates den Musen in der Akademie geweihte Statue, ein Werk des Silanion, zurückgehen. Zu der eigentümlich düsteren Versonnenheit und der trockenen Härte des Vatikanischen Exemplars mit den zu stark betonten zusammengezogenen Brauen und den Falten über dem Ansatz der Nase steht die Wiederholung in Holkham Hall mit der denkerischen Sonnenhaftigkeit und dem Glanz der Persönlichkeit in merkwürdigem Gegensatz und darin trotz ihrer modernen Überarbeitung gewiß näher beim Original. Im Porträt ist Platon als Mann von etwa sechzig Jahren geschildert. Die nicht beweisbare Porträtähnlichkeit im modernen Sinne vorausgesetzt, wäre der Typus in den sechziger Jahren des 4. Jahrhunderts entstanden, was stilgeschichtlich möglich ist und auch mit der Datierung des Künstlers Silanion übereinstimmt. Das Porträt des Platon ist also der erste Fall in der Geschichte des griechischen Porträts, in dem die Frage nach der Porträtähnlichkeit sinnvoll gestellt, wenn auch nicht gelöst werden kann.

Zu dem Platon des Vatikan zuletzt G. Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III, 1, S. 72, Nr. 519. Zum Platonporträt überhaupt die ausgezeichnete Materialsammlung von R. Boehringer, Platon. Zu Silanion Ed. Schmidt, Archäol. Jahrb. 47, 1934, S. 180 ff. mit zahlreichen problematischen Zuschreibungen und Datierungen.

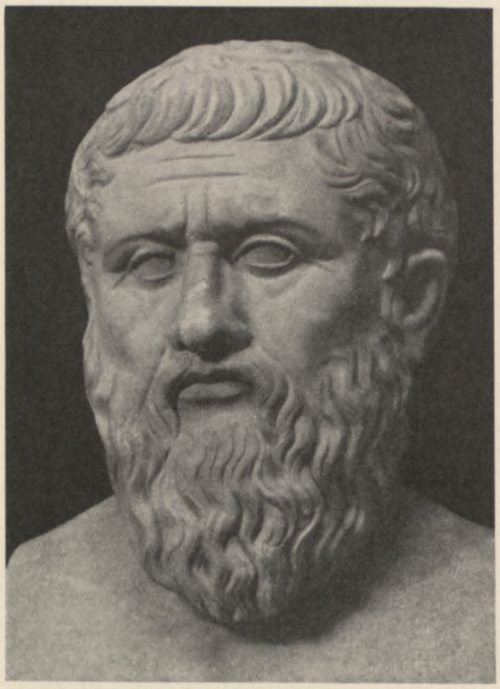


Abb. 543. Herme des Platon, Rom, Vatikan Sala delle Muse. Marmor. Römische Kopie. Etwas über Lebensgröße. Nach Aufnahme Alinari 20170.

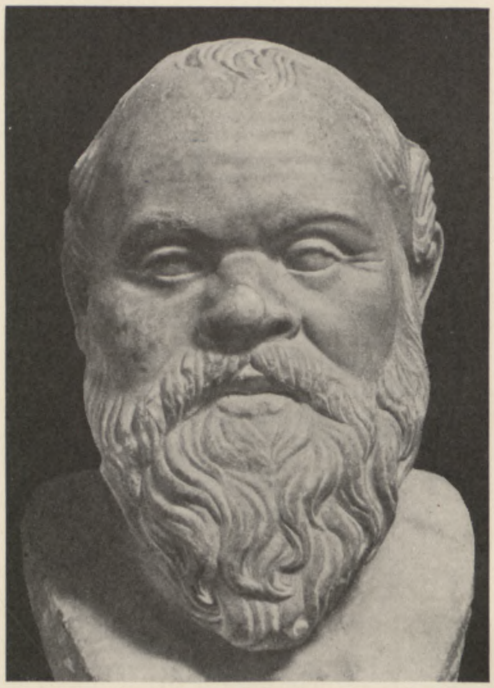


Abb. 544. Porträt des Sokrates. Neapel, Museo Nazionale. Marmor. Römische Kopie. Lebensgröße. Nach Arndt-Bruckmann, Griech. und Röm. Porträts. Tafel Nr. 1033.

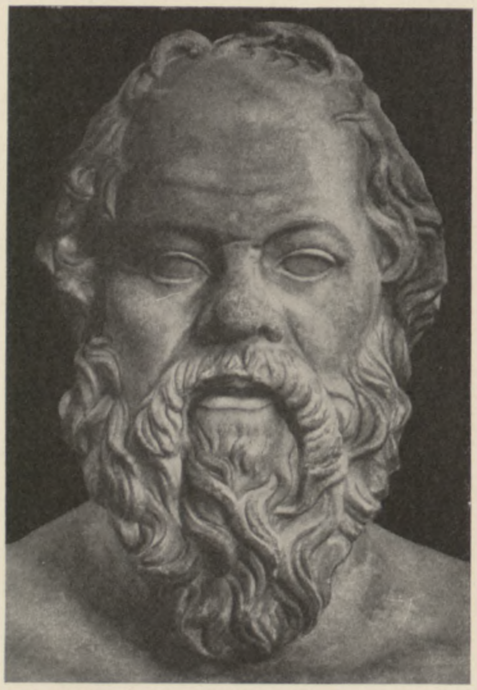


Abb. 545. Porträt des Sokrates. Paris. Louvre. Marmor. Römische Kopie. Lebensgröße. Nach Arndt-Bruckmann, Griech. u. Röm. Port. Taf. Nr. 1038.

Abb. 544. Porträt des in anderen Kopien inschriftlich gesicherten Sokrates (470/69—396 v. Chr.). Neapel, Museo Nazionale. Marmor. Römische Kopie. Ergänzt Nasenspitze und Rand des linken Ohres. Zum Einsetzen in eine Herme. Älterer Typus des Sokratesporträts mit freigelegten Ohren, der von vielen als Porträt nach dem Leben angesehen wird. Doch spricht gegen seine Datierung in das Ende des 5. Jahrhunderts allein die fließend flüssige Behandlung des Bartes, die dem 5. Jahrhundert noch durchaus fremd war, die aber jener des Platonporträts nahe verwandt ist. Das Sokratesporträt ist also ein auf der Überlieferung bei Platon Symposion 215B und Xenophon Symposion IV, 19, er habe wie ein Silen (wie etwa bei Myron, Abb. 426, S. 251) ausgesehen, aufgebautes Phantasieporträt, das vielleicht gleichzeitig mit der Statue Platons in der Akademie in den sechziger Jahren des 4. Jahrhunderts geweiht wurde.

Abb. 545. Porträt des Sokrates. Paris, Louvre. Marmor. Römische Kopie. Ergänzt Nasenspitze und Herme. Jüngere Übersetzung des gleichen Typus aus dem schlicht gutmütig naiven in eine geistreiche Lebendigkeit durch Verlängerung der Proportionen, Auftürmung der Stirne und reicheres Gelock des Haares, das jetzt die Ohren verdeckt unter Beibehaltung der Bartmotive. Zwischen älterem und jüngerem Typus besteht also ein ähnliches Verhältnis wie zwischen den beiden Fassungen des Euripidesporträts (Abb. 539, und Abb. 540). Dieser zweite Typus erscheint auf einer vor einigen Jahren aufgetauchten und vom British Museum in London erworbenen Statuette, die Sokrates ruhig

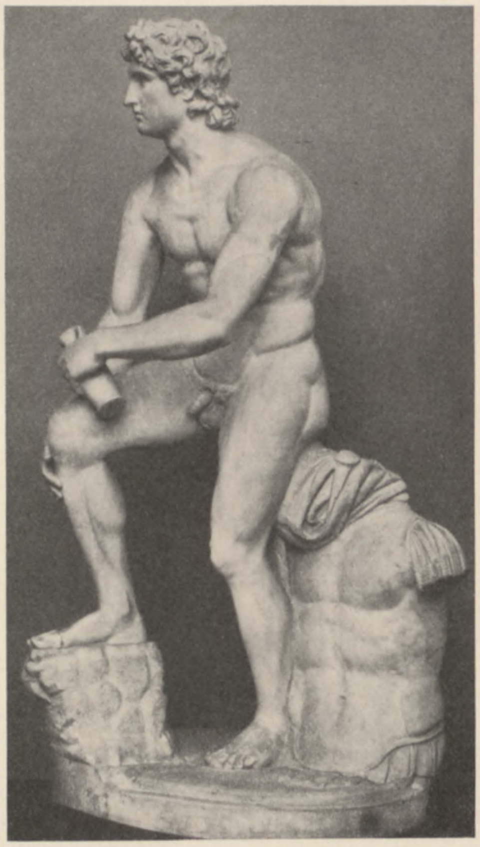


Abb. 546. Statue Alexanders des Großen, der sogenannte Alexander Rondanini. München, Glyptothek. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,73 m.
Nach Aufnahme F. Kaufmann.



Abb. 547. Kopf der Statue Abb. 546. Nach dem Abguß.
Nach Arndt-Bruckmann, Griech. und Röm. Porträt, Taf. Nr. 183.

stehend in umgeworfenem aber wohlgeordnetem Mantel darstellt, und deren Beziehung auf den Sokrates des Lysipp im Pompeion von Athen (Diogenes Laert. II, 43) naheliegt, aber einstweilen unbeweisbar bleibt.

Literatur zuletzt bei P. Arndt, Porträtwerk, Texte zu Taf. 1031—1050.

Abb. 546. Statue Alexanders des Großen. München. Glyptothek. (356 geb. König von 336—323.) Marmor. Römische Kopie. Ergänzt beide Arme von der Mitte der Oberarme ab, das ganze rechte Bein, der linke Fuß, Stück der rechten Oberkopfhälfte, der Fels unter dem rechten Fuß, die Achsellaschen und kleine Teile des Panzers. Im Original ruhten wahrscheinlich beide Unterarme sich überkreuzend auf dem rechten Knie, so wie bei einer Figur der Ficoronischen Ciste Taf. XXXIV.

Der jugendliche Prinz, der das Königsdiadem noch nicht trägt, der auch in dem knappen gedrungenen Bau des Körpers und dem gewölbten Nacken porträthaft gebildet ist, blickt in einem Moment der Ruhe, seiner selbst und seines Glückes sicher, siegreich über das Schlachtfeld.

Der Kopf Abb. 547 mit den hier zum erstenmal über der Stirne aufsteigenden und das offene strahlende Antlitz umrahmenden Locken ist ein aus Natur und dem Heroenideal der Zeit gemischtes Porträt. Ist unsere Deutung der Statue als Weihefigur nach einer siegreichen Schlacht richtig, so ist für sie das Jahr der Schlacht von Chäronea 338, an der Alexander zuschauend als Kronprinz teilnahm, als Entstehungszeit wahrscheinlich. Von den zahlreichen Künstlern, die nach unserer kümmerlichen Überlieferung Statuen Alexanders des Großen arbeiteten, Lysipp, Leochares, Euphranor, Euthykrates und Chares kann der Alexander Rondanini keinem mit Sicherheit zugesprochen werden.

Hingegen ist uns in der schlecht erhaltenen Bronzestatuette im Louvre in Paris, Abb. 548, gewiß eine skizzierende Kopie des Alexander mit der aufgestützten Lanze eher des Leochares als des Lysipp gegeben.



Abb. 548. Alexander mit der Lanze. Paris, Louvre. Bronze. Römische Kopie. Höhe 0,165 m. Nach Aufnahme Giraudon 9660.

Materialsammlung: J. J. Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen, Th. Schreiber, Studien über das Bildnis Alexanders des Großen, XXI. Band der Abhandl. der philol.-hist. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. III, 1903.

VII. DIE MALEREI.

Von den großen Malern des 4. Jahrhunderts, Aristides von Theben oder Euphranor vom Isthmos aus der attischen Schule, Pamphilos oder Pausias aus der sikyonischen, von Apelles von Kolophon oder Aëtion, den kleinasiatischen Malern, aus unserer literarischen und monumentalen Überlieferung eine sichere und deutliche Anschauung zu gewinnen, ist ebenso unmöglich wie von den großen Malern vom Ausgang des 5. Jahrhunderts, Zeuxis aus Heraklea oder Parrasios aus Ephesos.

Nur gewinnen wir jetzt für die allgemeine Geschichte der Malerei des 4. Jahrhunderts v. Chr. und des Hellenismus eine neue Quelle in den Fresken und Mosaiken Pompejis, Herkulaneums und Roms, wenn es auch bis zum heutigen Tage noch nicht gelungen ist, auch nur ein einziges dieser Bilder mit Sicherheit auf ein in der antiken Literatur erwähntes berühmtes Meisterwerk zurückzuführen.

Zum Verständnis der paar hier mitzuteilenden Proben, Abb. 549—551, ein kurzes Wort über die pompejanische Malerei, in der sich das Problem der römischen Kopie in neuer Beleuchtung zeigt. Die durch den Vesuvausbruch vom Jahre 79 v. Chr. verschütteten, uns dadurch erhaltenen und teilweise wieder ausgegrabenen Städte Campaniens, Herkulaneum und Pompeji, Provinzstädte von mittlerer Bedeutung in ihrer Zeit, ermöglichen uns einen Einblick in die malerische Ausgestaltung der Innenräume des römischen Hauses des 1. Jahrhunderts vor und nach Christus, wie sie in den Hunderten von Mittelmeerstädten des Reiches und weit darüber hinaus in den ganzen römischen Provinzen üblich war. Zur künstlerischen Kultur der griechisch-römischen Welt der späten Republik und der ersten Kaiserzeit gehörte also außer jenen Bildhauerwerkstätten, auf welche die römischen Kopien in Marmor oder Bronze zurückgehen, ein wahres Heer von Malern in jener nicht genug zu bewundernden Mischung von Handwerksroutine und selbständigem Künstlertum, auf der die Blüte der dekorativen Künste immer beruht. Ja, da wir gerade aus Pompeji und Herkulaneum lernen, daß die Ausstattung des Hauses mit Plastik ein relativ seltener Luxus der Reichen war, der bemalte Innenraum und die mehr oder weniger sorgfältige Kopie nach griechischen Gemälden in ihrem gleich zu schildernden Charakter aber beinahe zu jedem Hause, auch zu dem des weniger Wohlhabenden gehörte, so können wir uns den Betrieb malerischer Innendekoration im ganzen römischen Reich gar nicht umfassend, intensiv und vielseitig genug vorstellen. Aber wenn man bedenkt, daß diese Zeiten den unermeßlichen Schatz griechischer Malerei in Tempeln, Heiligtümern und damals eben beginnenden Privatsammlungen und Museen zur Verfügung hatten, so ist der Gewinn, den wir aus dem Studium Herkulaneums und Pompejis für die Geschichte der älteren griechischen Malerei ziehen, so wertvoll und unersetzlich er andererseits auch ist, wirklich dürftig.

Diese merkwürdige Situation ergibt sich aus der Tatsache, daß die Kopie des griechischen Gemäldes in der pompejanisch-römischen Wandmalerei nicht isoliert und um ihrer selbst willen erscheint, so wie etwa die künstlerische Gemäldekopie seit der Renaissance, sondern als Teil einer Architekturmalerei, die sich mit der Absicht illusionärer Raumerweiterung für Auge und Phantasie des Beschauers aus einfachen Anfängen zu immer phantastischeren Bildungen von Säulenstellungen, vor- und zurückspringenden Nischen, Pavillons, Durchblicken aus Vordergründen in gestaffelte Hintergründe usw. entwickelt und sich in einem bestimmten Stadium zur Füllung der von diesen Motiven freigelassenen Flächen der Gemäldekopie bedient. Die Kopie übernimmt also eine von der Architekturmalerei diktierte Aufgabe, hat sich dieser anzupassen und sich ihr unterzuordnen. Diese Anpassung ist zuerst eine Frage des Formats. Das griechische Original, das in den meisten Fällen ein in einem Heiligtum geweihtes Rahmengemälde von bestimmter Größe war, muß unabhängig von seiner ursprünglichen Situation den neuen Bedingungen der pompejanischen Dekoration entsprechend in der Kopie sein Format ver-

ändern, vergrößert oder verkleinert, aus einem länglichen Rechteck ein quadratisches, in anderen Fällen aus einer konzentrischen Komposition eine auseinandergezogene werden, muß sich, ursprünglich nur aus Figur bestehend, gefallen lassen, in eine große hinzugefügte Landschaft einbezogen oder gar in einzelne Figuren aufgelöst auf die einzelnen Teile der phantastischen Architektur verteilt zu werden.

In dem ungeheuren Massenbetrieb dieser dekorativen Malerei kann unmöglich die einzelne Kopie unmittelbar vom Original genommen werden. Das schließt schon die Freskotechnik aus, die nur an der frisch zubereiteten feuchten Wand durchführbar ist. Es schiebt sich also zwischen das irgendwo in Griechenland oder in Kleinasien oder selbst in Rom befindliche Original und das Fresko des pompejanischen Speisesaales eine vom Original direkt abhängige Zwischenkopie ein, auf die erst das Wandgemälde zurückgeht. Aber selbst diese Verbindung durch nur ein vermittelndes Zwischenglied ist wahrscheinlich ein kaum irgendwo zu vermutender Glücksfall, sondern eben aus der gewiß in einzelne Schulen, Werkstätten und „Akademien" gegliederten Organisation dieses dekorativen Handwerks verständlich ist der Besitz gewisser Ateliers an ursprünglichen Kopien aus erster Hand, die in immer neuen Abschriften weitergegeben werden. Es war das ein dem früher S. 93ff. geschilderten Kopistentum plastischer Werke analoges Verfahren, nur mit dem Unterschied, daß die Skulptur durch Abguß und durch das auch von den römisch-griechischen Kopisten geübte mechanische Meßverfahren bis zu gewissem Grade „objektiv" treu reproduzierbar ist, während es für das auf Farbtönen und Helligkeitswerten beruhende Gemälde kein solches „objektives" Reproduktionsverfahren gibt. Nun spielt aber auch das „Pasticcio", das heißt die aus ursprünglich nicht zusammengehörigen Teilen neu zusammengesetzte Komposition in der antiken Gemäldekopie noch eine viel größere Rolle als in der Statuenkopie, ja es findet gerade aus den Bedürfnissen der Architekturmalerei heraus nicht nur seine Entschuldigung, sondern seine Rechtfertigung, ist gewiß „akademisch" geübt und gelehrt worden und kommt als gleichberechtigtes Kapitel in die Vorlagensammlungen und Musterbücher. Und wenn man sich schließlich überlegt, daß die griechische Malerei sich nach dem 4. Jahrhundert ebenso selbständig und vielseitig weiterentwickelt wie die Skulptur und im Römischen zu einer großen griechisch-römischen Malerei mit besonderen römischen Aufgaben und Inhalten wird, die auf die griechische Kopie ebenso stilbildend und stilverändernd einwirkt wie die gleichzeitige römische Plastik auf die griechische Kopie, so werden die Schwierigkeiten, aus den Kopien der pompejanischen Wände die dahinter stehenden griechischen Originale herauszudestillieren, beinahe unüberwindlich.



Abb. 549. Achilles unter den Töchtern des Lykomedes. Neapel, Museo Nazionale. Aus Pompeji, Casa dei Dioscuri. Höhe 1,30 m. Römische Kopie.
Nach Aufnahme Anderson 23409.

Abb. 549. Tafel XXXVI. Achilles unter den Töchtern des Lykomedes. Neapel, Museo Nazionale. Römische Kopie aus Pompeji, Casa dei Dioscuri.

„Die um das Schicksal des geliebten Sohnes bangende Thetis hatte den Knaben Achill auf die Insel Skyros gebracht, wo er, als Mädchen verkleidet, unter den Töchtern des Königs Lykomedes verborgen gehalten werden sollte. Da aber ein Orakel oder der Seher Kalches den Griechen verkündet hatte, daß sie ohne Achilles niemals Troja erobern würden, so erspähten sie das Versteck des jugendlichen Helden, und Odysseus ersann eine List, um ihn unter der Mädchenschar herauszufinden. Er begab sich mit Diomedes als Kaufmann verkleidet in den Palast des Lykomedes, breitete allerlei weiblichen Tand, aber auch Waffen vor den Mädchen aus und wartete, was die einzelnen wählten. Plötzlich ließ er eine Trompete erschallen, als nahte ein feindliches Heer.

Das ist genau der Moment, den unser Gemälde darstellt. Achill, dessen jugendliches Heldentum durch die vorgetäuschte Gefahr erweckt ist, reißt sich von der tändelnden Mädchenschar los, ergreift Schild und Schwert, um dem Feinde entgegenzustürmen. Noch flattert ihm das Mädchengewand um die hochgewachsene Gestalt, und weibische Locken hängen in den Hals nieder, aber in dem vom Müßiggang weichgewordenen Gesicht flammt



Abb. 550. Achilles unter den Töchtern des Lykomedes, Neapel, Museo Nazionale. Aus Pompeji, Reg. IX, Ins. 5,2. Römische Kopie. Höhe 1,30 m. Nach Aufnahme Alinari 12001.

plötzlich die männliche Leidenschaft für Kampf und Sieg auf. So hat sich seine wahre Natur verraten, und, von gleicher Spannung des Augenblicks gepackt, stürzen Odysseus und Diomedes herbei, der eine, um ihn am rechten Unterarm zu packen, der andere, um ihn von hinten festzuhalten, als gelte es, einen jungen Löwen zu fesseln.

Nun hallt die Aufregung über die Entdeckung des Helden in allen Beteiligten wieder. Rechts im Hintergrunde fährt erschreckt eine der Töchter auf, halb fliehend vor dem plötzlich entdeckten Mann, mit dem sie noch eben gespielt, halb in vielleicht eben entflammender Liebe von seinem Heldentume gepackt. In der Mitte betritt der König durch die hinter ihm sichtbare geöffnete Türe den Hof vor seinem Palast, durch den Trompetenschall und das Gekreische der Mädchen herbeigerufen. Bewegt auch er, sucht er mit dem Herrscherblick die rätselhafte Situation zu durchschauen und zu meistern, während zwei Bewaffnete seines Gefolges ihn mit ihren Schilden zu decken bereit stehen.

Von diesem Bilde gibt es eine zweite Redaktion aus Pompeji, Regio IX, Ins. 5 Nr. 2 im Museum von Neapel (Abb. 550). Der erste vergleichende Blick lehrt, daß sie vollständiger erhalten ist, als das Bild aus der Casa dei Dioscuri. Die Komposition setzt sich nach links fort. Oben erscheint der Trompeter, der notwendig zur Erzählung gehört, und von dem auf dem ersten Bilde nur der Rest der Trompete erhalten ist, unter ihm eine im Rücken gesehene Lykomedestochter, der im Schrecken das Gewand herabgeglitten ist, so daß sie beinahe nackt ist, und zwischen ihr und der Hauptgruppe eine dritte weibliche Figur mit der Haube im Haar, die niemand anders sein kann als die Amme, die schlau-vorsichtig-bestürzt aus dem Tumult wegschleicht. Schließlich ist neben der rechten Säule der Palastvorhalle noch ein dritter Krieger der Leibwache gegeben.

Daß diese zweite Redaktion die Komposition vollständiger gibt, daran ist kein Zweifel möglich. Denn jetzt erst wird der pyramidale Aufbau der Hauptgruppe verständlich, der im König gipfelt, und in ihr ein Geflecht von kontrastierenden Bewegungen, Überschneidungen, von Gegensätzen der Charaktere, welche die den Kopien zugrunde liegende Komposition als eines der größten uns erhaltenen Meisterwerke antiker Malerei erweist. Die Amme ist die Gegenfigur zu Odysseus, er greift zu, sie flieht weg, die von rückwärts gesehene Tochter ist die Partnerin der von vorne gesehenen, so daß die Dreiecksanlage eine diagonale Achse erhält, die von der linken Ecke vorn zu der rechten hinten führt, und der die andere von Odysseus zum Trompeter entspricht. Zugleich aber wird die räumliche Rundheit der Komposition umschrieben und durch die beiden nackten Figuren und ihre hell glänzenden Mädchenleiber eingefaßt, so daß der Rücken der einen eine vordere Fläche reliefmäßiger Anordnung ergibt, der Körper der anderen eine hinterste. Das ganze Leben der Szene kulminiert in dem Helden, dessen Brust genau in der Mitte des Dreiecks und der sich schneidenden Diagonalen sitzt. Ihm gilt der Angriff, von ihm geht aller Schrecken aus. Odysseus, hastig mit den eckigen Bewegungen des älteren Mannes von zähem Willen, der den rechten Moment ergreift. Diomedes, Heldengenosse Achills, ihm näher von Natur, ihm also auch im Bilde körperlich näher, erkennt aufglühend in dem Jüngling seinesgleichen, jugendlich packt er ihn, wie um mit ihm zu ringen, während Odysseus zugreift wie ein gieriger Dieb. Und wenn von den Mädchen die eine, schlanke, entsetzt sich zu verschleiern sucht wie eine edle Braut, die andere aber mit dem sinnlichen Rücken, dem Helden im Bilde näher, mit halber Bewegung entweicht und doch vom Anblick des Mannes gebannt scheint, so können auch hier in der

ursprünglichen Komposition Gegensätze der Liebe geschildert gewesen sein. Kupplerisch erwägt die Amme die Möglichkeiten ihres Gewinnes. Zuletzt aber bricht sich der Tumult an der Würde des Königs, der das letzte Wort sprechen wird; die Leibwache tut ihren Dienst, und sie geht das alles gar nichts an.

Wenn auch auf den ersten Blick klar ist, daß beide Redaktionen das gleiche Original vermitteln, und daß das Bild der Casa dei Discuri (Abb. 549) einem Meisterkopisten ersten Ranges gehört, das zweite (Abb. 550) einem Handwerker und Stümper, welche Züge in den Einzelheiten beider Bilder gehören sicher dem Original? Denn im Grunde ist auf beiden Bildern kein Strich der gleiche.

Der Unterschied springt am deutlichsten bei der Figur der Lykomedestochter rechts ins Auge. In der zweiten Redaktion erscheint sie zu einem Bruchstück verkümmert, so daß der Sinn der Diagonale verlorengeht, im ersten Bilde als von Odysseus halbverdeckte, ganze Figur. Man wird die Schönheit dieser geisterhaften Gestalt nur dem Original zusprechen können und nicht dem Kopisten. Dann hat also der Handwerker des zweiten Bildes die Figur nicht bloß reduziert, sondern ihr in den bittenden Händen auch einen anderen Ausdruck gegeben. Aber sein Bild (Abb. 550) erhält in dem Soldaten über dieser Tochter einen Zug, der dem anderen Bilde fehlt, wo vom Gebälk der Halle von einem dort befestigten Rundschild ein Vorhang niederhängt, den die zweite Redaktion nicht kennt. Dieser Vorhang ist eine Zutat des Kopisten. Der dritte Krieger der Leibwache gehörte also dem Original an.

Daß die Szene im Hof vor der Fassade des Palastes sich abspielt, ist auf dem ersten Bilde (Abb. 549) deutlicher als auf dem zweiten. Denn nur dort sind klar vier Stufen gegeben, durch die der pyramidale Aufbau des Bildes motiviert wird, so daß der König mit der Leibwache auf der Terrasse vor dem Palast steht, die Tochter rechts, vielleicht auch der Trompeter auf der dritten Stufe der Freitreppe.

Nachher ist nicht nur die Darstellung der Gewänder im ganzen und in jeder Falte auf beiden Bildern grundverschieden, sondern auch mit den Dingen, die im Vordergrund des bühnenartig angeordneten Gemäldes liegen, ist ganz frei verfahren. In der ersten Redaktion steht der Schild auf einem schräggestellten Kästchen parallel zur Bildfläche, in der zweiten ohne dieses Kästchen unmittelbar auf dem Boden, etwas schräg und zurückgeneigt. Mit dem runden Spiegel, dem Helm und der Kanne, die auf dem ersten Bilde (Abb. 549) auf dem Boden liegen, mit der Tendenz, den Vordergrund der Bühne zu beleben und zu vertiefen, ist der zweite Kopist sehr frei umgesprungen, kein Stück kehrt an seinem Platze wieder, keines in der gleichen Form. Rechts neben dem Schild liegt ein zwerghaft kleiner umgestoßener Korb, aus dem Wolle herausquillt. Gehörte ein solcher, größer ausgeführt, zum Original, und stand in diesem der Schild auf dem Boden oder auf dem Kästchen? Scheinbar nebensächliche, aber bei der Überlegtheit der großartigen Komposition nicht unwichtige Fragen.

Zuletzt das Kolorit. Die zweite Redaktion (Abb. 550), auch in der derben farbigen Behandlung stümperhaft, gibt Achilles ein rotes Gewand, Odysseus einen roten Leibrock und einen gelben Mantel, Diomedes einen roten Mantel, der Lykomedestochter links ein rotes Schleierkleid, dem König grünen Chiton und violetten Mantel. In dem Bilde herrschen also Rot, Gelb und Violett vor, und diese Sonderfarben spielen eine wesentliche Rolle.

Hingegen ist das erste Bild (Taf. XXXVI) ein koloristisches Meisterstück allerersten Ranges, in dem die Sonderfarben der einzelnen Teile dem malerischen Aufbau des Bildes untergeordnet sind. Das Bild ist nur in einer Farbe aufgebaut, einem leuchtendwarmen, hellen Rotbraun, dessen Grundton durch die sonnenverbrannten Körper von Odysseus und Diomedes bestimmt ist. Von dieser dunkelsten Höhe und von der des Schildes aus baut sich die Skala über den heller gehaltenen Achilles bis zu den Helligkeiten der Hintergrundfiguren ab, dem weißen Mantel des Lykomedes und dem leuchtenden Mädchenkörper der rechten Königstochter. Hier herrscht keine Sonderfarbe, nur die breiten Säume an den Chitonen von Achilles und Odysseus sind blaß blaugrün zur Kontrastwirkung dieser kalten Töne gegen die Wärme der Grundfarbe. So unterstützt also die Farbe den zeichnerischen Aufbau des Bildes, und in der Einheit der Helldunkelmalerei gewinnt nicht nur die Hauptgruppe ihr eigentliches Leben durch ihre der Bronze verwandte Modellierung aus der einen Farbe heraus, sondern es entsteht auch der Kontrast zwischen ihr und den hellen Figuren des Hintergrundes, die in anderem Lichte stehen. Das Bild gewinnt erst dadurch seine Tiefe. Dadurch wird der König so majestätisch fern, die Tochter so furienhaft erschreckt. Und hinwiederum erhält der Kopf des Achilles, der Mittelpunkt der Komposition vor den hellen Gewändern seine Isolierung, eine Art Heiligenschein. Im Dunkel des Grundbrauns blitzen die modellierenden Helligkeiten auf, auf Waffen und Gesichtern, in den „Lichtern" der Augen. Der dramatische Vorgang, der zuletzt in dem Frage- und Antwortspiel der blitzenden Augen der Helden kulminiert, ist ganz im Malerischen aufgegangen. Ein gegenseitiges Durchdringen von poetischem Vorwurf, zeichnerischer Komposition und malerischer Durchführung, wie sie uns in Pompeji in keinem Meisterwerke ähnlich wieder begegnet.

Aber was gehört nun dem zu erschließenden Original? Ist diese Steigerung malerischer Effekte schon dem Original möglich gewesen, also hier von einem Kopisten ersten Ranges wiederholt, oder besaß das Originalgemälde die naive Buntfarbigkeit der zweiten Kopie, und die Übersetzung in die flimmernde Erregung des malerischen



Abb. 551. Die Bestrafung des Pentheus, Pompeji, Casa dei Vettii. Römische Kopie. Höhe 1,04 m. Nach Aufnahme Alinari 12134.

Stils ist erst eine Leistung der flavischen Kunst? Das ist eine bei dem heutigen Stand der Forschung kaum zu beantwortende Frage." L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, S. 206ff.

Nahe Verwandtschaft der linken Lykomedestochter in Haltung und Gewandanordnung mit der Niobide im Schoß der Mutter. Im Gesichtstypus des Achilles Weiterbildung skopasischer Typen (Abb. 581 S. 382). Trotzdem ist das Original mit der weitausgreifenden Haltung des Achilles, der Rundheit der Gruppenbildung und der plastischen Fülle der Einzelfigur kaum vor der Mitte des 3. Jahrhunderts möglich (so mündlich R. Horn). Die Bilder werden hier ebenso wie die Niobiden (Abb. 517—519, S. 349/50) nur aus methodischen Gründen besprochen.

Abb. 551. Bestrafung des Pentheus. Neapel, Museo Nazionale. Aus Pompeji, Casa dei Vettii. Darstellung des aus den Bakchen des Euripides bekannten Mythos: „Dionysos, der neue aus dem Norden in Griechenland einziehende Gott, kommt auf seinem Siegeszug nach Theben, gewinnt die Frauen der Stadt für den ekstatischen Kult seiner Naturreligion, sie verlassen Haus, Herd und Gatten, um draußen in den Wäldern als Mänaden trunken mit dem Gotte zu schwärmen, ja die Mutter des Königs Pentheus selbst rast unter ihnen. Da eilt dieser, ergrimmt über die Auflösung alter Religion und Ordnung, ihnen nach, um sie aufzuspüren und zur Besinnung zu bringen. Aber Dionysos verblendet, um den Ungläubigen zu verderben, die Weiber, sie halten Pentheus für ein Jagdwild, und die Mutter selbst hilft ihn lebendigen Leibes zerreißen. So kniet der Unglückliche, den die rasende Schar aufgespürt und gefangen hat, im Zentrum des Bildes und streckt um Gnade flehend die rechte Hand aus. Aber Agaue packt ihn beim Haar, tritt mit dem linken Fuß auf sein ausgestrecktes Bein, um ihn weiter niederzuzwingen, und holt mit dem Bacchankenthyrsos aus, auf ihn einzuschlagen. Eine zweite Mänade reißt an seinem linken Arm, eine dritte in der Tiefe hält einen Felsblock hoch, der im nächsten Moment das Opfer zermalmen wird, und oben in den Ecken beugen sich über die Felsen des Waldgebirges, Fackel und Peitsche in den Händen, die Dämonen der Wut vor, die Lyssai, um die Mänaden in ihrem religiösen Wahn voranzutreiben." L. Curtius, Die Antike VIII, 1932, S. 312f.

Eine nähere Betrachtung des Gemäldes lehrt, daß nicht nur die vier Köpfe von Pentheus und Mänaden in einem präzisen proportionalen Verhältnis unter sich dadurch stehen, daß sie die Winkel eines schräggestellten Rhombus füllen, sondern auch, daß das durch diesen Rhombus gewonnene Parellelensystem mit seinen Diagonalen das ganze Bild durchzieht und jeden Teil der Figuren in seiner Lage und Anordnung genau bestimmt. Ausführlich L. Curtius, a. a. O. S. 313ff.

Diese zwar ebenso im Grundgedanken einfache wie in der Durchführung kompliziert-grandiose proportionale Gliederung der Komposition, die in dem pompejanischen Bilde nahezu fehlerlos erhalten ist, läßt dieses als wirklich getreue, vielleicht vergrößerte Kopie eines griechischen Originals erkennen, das nach dem Alexandertypus des Pentheus und seinem Pathos etwa um 320 v. Chr. entstanden ist.

Da mancher Leser hier die Besprechung des Alexandermosaiks aus Pompeji (F. Winter, Das Alexandermosaik, H. Fuhrmann, Philoxenos von Eretria, L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, S. 323ff.) erwarten wird,

das allgemein als ein Werk der Alexanderzeit vom Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. gilt, sei ausdrücklich ausgesprochen, daß diese größte, reichste, durchgebildetste Komposition eines griechischen Gemäldes, die wir hier in einer unvollkommenen Kopie haben, kaum vor der Wende des dritten zum zweiten Jahrhundert v. Chr. entstanden sein kann.



Abb. 552. Paris und Helena. Bild von einer Hydria aus Kertsch. Leningrad, Eremitage. Gefäßhöhe 0,33 m. Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 79.

Zur pompejanischen Malerei: Materialsammlung von P. Hermann, Denkmäler der Malerei des Altertums. Grundlegend, E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen II, S. 723 ff., G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde, L. Curtius a. a. O. S. 203 ff.

Man muß von den, wenn auch noch so problematischen Kopien der Wandmalerei ausgehen, um die Vorstellung griechischer Malerei zu beleben, die wir aus der anderen, als solche reineren Quelle erhalten, der jüngeren griechischen Vasenmalerei. Wenn wir nämlich kaum in der Annahme irren, daß sich die archaisch-attische schwarzfigurige Malerei ebenso wie die ältere korinthische oder chalkidische nur durch Ort, Größe, Farbe und Einzelausführung des Bildes aber nicht in den wesentlichen Punkten der Zeichnung und Komposition von der großen gleichzeitigen Malerei unterschied, und wenn dieses nachbarliche Verhältnis zwischen dekorativer Malerei und Fresko und Tafelbild auch noch in den Zeiten des strengen Stils weiterdauerte, so haben wir uns schon früher S. 238 ff. klarzumachen gesucht, daß schon die großen Schöpfungen des Polygnot nur mehr als ein schwaches Echo in die an ihre spröde Technik gebundene Vasenmalerei eingingen. Je mehr sich aber die große griechische Malerei von der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts ab in Kolorit, Gruppierung, Verkürzung, Schattenmalerei und Raumdarstellung überhaupt entwickelt, desto größer wird die Diskrepanz zwischen den Vorbildern, die sie darbot, und den davon abhängigen Motiven, die der Vasenmaler in seine einfache schwarzrote Technik und auf die enge gebundene Gefäßwand übertragen konnte. Trotz dieser in der Sache begründeten Unzulänglichkeit vermittelt die Vasenmalerei auch noch des 4. Jahrhunderts die wertvollsten Aufschlüsse über die Entwicklung der Malerei. Wir können zu ihrer Illustration nur ein paar Proben mitteilen.

Abb. 552. Paris und Helena. Bild von einer Hydria aus Kertsch, Leningrad, Eremitage. Gefäßhöhe 0,33 m. Auf einem schräg gezeichneten Thron mit Schemel sitzt eine schöne Frau mit entblößtem Oberkörper, die ein reiches Blütendiadem mit dem Schleier trägt, den sie eben mit der linken Hand lüftet. Mit der Rechten greift sie nach dem offenbar zum Gruß ausgestreckten Arme des jungen Mannes, der in reich gestickter bunter persischer Tracht auf sie zuschreitet und die Streitaxt, seine Waffe, auf den



Abb. 553. Herakles unter den Hesperiden. Bild von einer Hydria aus Kyrene. London, British Museum. Gefäßhöhe 0,40 m. Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 79.



Abb. 554. Peleus und Thetis. Von einer Pelike aus Kamiros. London, British Museum. Gefäßhöhe 0,432 m. Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 172.

Boden stützt. Kaum jemand anderer als Paris und Helena bei ihrer ersten Begegnung. Der Liebling der Aphrodite ist denn auch von zwei Eroten begleitet, die beide in dem tieferen Grund des Bildes auf nicht sichtbaren Terrainlinien stehen, sich aufstützen und anlehnen. Zu Helena gehören die Dienerin, die links neben dem Weihrauchständer Kanne und Schale offenbar zur Labung des Gastfreundes herbeibringt und die Gesellschaftsdame mit dem Fächer, die erstaunt den Fremdling mustert. Die beiden jungen nackten Männer, von denen der eine sich auf einen unsichtbaren Pfeiler stützt, der andere seinen Fuß auf eine Erderhöhung stellt und sich mit sprechender Gebärde an der Begegnung beteiligt, sind die Brüder der Helena, die Dioskuren. Über den Henkeln sitzend Mädchen und verhüllte Frau aus dem Gefolge der Helena. Wie in den folgenden Bildern aus Motiven der gleichzeitigen großen Malerei zusammengesetzte und für die Gefäßfassade zurechtgerückte Komposition. Um 370 v. Chr.

Abb. 553. Hydria aus Kyrene. London, British Museum. Herakles unter den Hesperiden. Als letzte der ihm aufgetragenen Taten hatte Herakles im äußersten Westen die goldenen Äpfel vom Baume der Hesperiden zu pflücken, das heißt vom Baume des Lebens die Früchte der Unsterblichkeit. Auf dem Bilde ist Herakles ans Ziel gelangt, ruht unter dem Lebensbaume von seiner Mühsal auf dem untergebreiteten Mantel aus, der über ihm stehende kleine Eros pflückt ihm die begehrten Früchte, und die Hesperiden umgeben ihn mit zwei Söhnen des Atlas, von denen der eine erstaunt-erschreckt vor dem Helden zurückweicht. Zwischen 360 und 350 v. Chr.

Abb. 554. Peleus und Thetis. Bild von einer Pelike aus Kamiros. London, British Museum. Peleus überrascht die in einer Meeresbucht, die der kleine Delphin angibt, badende Thetis. Er hält, von hinten auf sie eindringend, die schamhaft Niederkauernde bei den Armen und hindert sie, in das über einem Felsen hängende Gewand zu schlüpfen. Die Göttin der vielgestaltigen Meerflut verwandelt sich zugleich in einen Meerdrachen, der Peleus in das rechte Bein beißt. Aber daß das Liebesringen erfolgreich sein wird, zeigt der Eros an, der mit einem jetzt verblaßten Zweige in den Händen auf Peleus niederschwebt. In den Meeresnymphen, die als eine Art Hofstaat Thetis umgeben, zeigen sich die verschiedenen Grade der hilflosen Anteilnahme an dem Ereignis. Die beiden linken Bekleideten stehen oder sitzen lässig auf den Felsen der Bucht, die dritte neben der Göttin betrachtet großäugig den schönen Helden, ehe sie flieht. Von den Badegespielinnen aber sucht die eine, im Rücken gesehene, erschreckt das Weite, die andere steht auf einem Fels im Wasser und verbirgt kauernd hinter dem vorgehaltenen Gewande ihre Nacktheit. Die Körper von Thetis und Eros sind weiß: Gold auf dem Dreispitz des Peleus, dem Haarband der Göttin, an Halskette, Arm- und Haarbändern der bekleideten Nereide neben ihr, auf den Flügeln des Eros. Diese schwimmen weiter noch in Blau und Weiß, das Gewand der Thetis ist meergrün. Gegen 330 v. Chr.

Abb. 555. Parisurteil. Bild von einer attischen Hydria aus Alexandria. München, Museum für antike Kleinkunst. In der zur Pyramide zusammengeschobenen Komposition sitzt Paris in reicher persischer Tracht mit dem Hirtenstock auf einem Felsen des Idagebirges und blickt sich im Kreise der Göttinnen um, welche die Beantwortung einer so heiklen Frage von ihm begehren, und die eben Hermes, der sich jetzt nachlässig beobachtend, verschränkt stehend auf seinen Wanderstab stützt, zu ihm geleitet hatte. Zwischen diesen und Hermes steht, ähnlich verschränkt, an einen unsichtbaren Felsen angelehnt und von einem Eros umkost, Aphrodite mit dem auffallend kleinen Kopf und dem Myrthenkranz im Haar. Daß sie den verhängnisvollen Sieg davontragen wird, deutet der Kranz an, den eine im unsichtbar gelassenen Gelände gelagerte Waldnymphe ihr entgegenhält. Als Pendantfigur zu Aphrodite sitzt Athena auf dem Hügel mit Aegis, korinthischem Helm mit drei Büschen und an-

gelehntem Schild zu ihren Füßen und stützt zwei Lanzen auf. Hera aber im reichen Schmuck von goldenem Diadem, Halskette und Armringen fängt in lässiger Haltung eben den prüfenden Blick des Paris auf. Neben ihr ein dünnes Bäumchen als Symbol des Waldes. In dem Hintergrund der Szene sitzt eine Verschleierte, wahrscheinlich die Personifikation des Waldgebirges. Darüber ein kleiner hüpfender bocksfüßiger Pan, der erstaunt herbeieilt, um die Störung seiner Waldeinsamkeit zu begreifen.

Wie auf dem vorigen Bilde reiche Bemalung der Figuren der Mitte durch zarte bunte Farben und Gold. Um 300 v. Chr.



Abb. 555. Parisurteil. Bild von einer attischen Hydria aus Alexandria. München, Museum für antike Kleinkunst. Nach Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Tafel 40.

Zu den besprochenen Vasenbildern würde die hier nicht durchführbare Erörterung der Formengeschichte ihrer Gefäße und deren ornamentalem Beiwerk gehören, die für die kunstgeschichtliche Entwicklung ebenso aufschlußreich ist wie die Bilder selber.

Literatur: Die Texte A. Furtwänglers und K. Schefolds in Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei, Taf. 79, 172 und 40. Zur Vasenmalerei des 4. Jahrhunderts v. Chr. grundlegend K. Schefold. Untersuchungen zu den Kertscher Vasen, Archäolog. Mitteil. aus Russ. Sammlungen 4. Zum Ornament grundlegend P. Jacobsthal, Ornamente griechischer Vasen.

VIII. DEKORATIVE METALLARBEITEN.

Zum Wesen der Kunst des 4. Jahrhunderts und zu ihrem Geist, der in ganz anderer Weise das Leben durchwächst als die Kunst des 5. Jahrhunderts, gehört der Reichtum an gravierten oder getriebenen Arbeiten in Metall, Bronze, Gold und Silber, Gebrauchsgegenständen des täglichen Lebens. Davon hier ein paar Beispiele.

Abb. 556. Gravierte Metallspiegelkapsel. Bronze, London, British Museum. Aphrodite sitzt mit Schuhen, Haube, Armspangen und einem um den Unterkörper fließenden Mantel bekleidet schräg auf einer Bank und spielt mit dem vor ihr hockenden Pan ein Steinchenspiel. Nachdenklich zögernd scheint sie eben einen ihr gefährlichen oder gegen die Spielregel verstoßenden Zug zu tun, denn Pan erhebt warnend den Zeigefinger. Auch Eros mischt sich ratend in das Spiel. Unten der Lieblingsvogel der Aphrodite, ein Schwan. Modellierende Lagen von Schattierungsstrichen im Mantel der Aphrodite und auf dem Rücken des Pan. Gegen 350 v. Chr.

Literatur: De Ridder, Bull. de Corresp. Hellén. 23, 1899, 317ff. — A. Rumpf, Archäol. Jahrb. 49, 1934, 19.

Abb. 557. Gravierte Spiegelkapsel. Bronze. Paris, Louvre. Auf eine Erhöhung, die doch wohl Fels bedeuten soll, und auf die ihr Mantel gebreitet ist, stützt sich eine nackte Hetäre in Schuhen, hat Eros an sich herangezogen, preßt den halb Widerstrebenden an sich und befiehlt ihm, den Pfeil von seinem Bogen in bestimmter Richtung zu senden. Gewiß nicht attisch. Tarentinisch, vielleicht unter Einfluß der Schule von Sikyon. Um 350 v. Chr.

De Ridder, Les Bronzes antiques du Louvre II, 46 Nr. 1700.

Abb. 558. Spiegelkapsel mit aufgelöteten ausgeschnittenen Bronzereliefs. Berlin, Antiquarium. Zwei Niken aus einer größeren, hier gekürzten Komposition, in der sie ein Siegesdenkmal schmückten (siehe oben Taf. XXIV, S. 224, Abb. M). Die rechte hielt heranschwebend in der Rechten ein Schwert, von dem nur mehr der Griff erhalten ist, in der Linken den Schild. Die andere hält einen Helm hoch, um ihn dem Denkmal aufzusetzen, in der rechten Hand ein jetzt fehlendes Rüstungstück. Wahrscheinlich chalkidisch. Um 350 v. Chr.

Abb. 559. Spiegelkapselrelief. Bronze. Berlin, Antiquarium. Ganymedes wird vom Adler des Zeus zum Himmel getragen. Chalkidisch zwischen 350 und 340 v. Chr.



Abb. 556. Gravierte Metallspiegelkapsel. Bronze. London, British Museum. Durchmesser 0,195 m. Aphrodite und Pan beim Steinchenspiel. Nach Bull. de correspondence Helénique XXIII, 1899, Tafel II.



Abb. 557. Gravierte Spiegelkapsel. Mädchen und Eros. Bronze. Paris, Louvre. Durchmesser 0,19 m. Nach Aufnahme Giraudon 27663.

Zu den Reliefspiegeln W. Züchner, Archäol. Anz. 1935, 365ff.

Taf. XXXIV. Bildfries der sogenannten Ficoronischen Ciste. Rom, Museo Villa di Papa Giulio. Bronze. Nach der Inschrift auf dem Deckel des Behälters ist das Ganze das Werk des Novios Plautios in Rom und ein Geschenk der Praenestinerin Dindia Macolnia an ihre Tochter, etwa aus der Zeit unmittelbar vor der Mitte des 3. Jahrhunderts v. Chr. Gefunden 1738 in der Nekropole von Palestrina und nachher von Ficoroni erworben. Bedeutendstes Werk der von griechischen Vorbildern abhängigen Gattung etruskischer und frührömischer gravierter Spiegel und Cisten, das uns hier nur wegen seiner griechischen Vorlage interessiert.

Links wird der König der Bebryker, Amykos, von Polydeukes, dem einen der Dioskuren, zur Strafe an den Stamm eines Ölbaumes gebunden. Denn als die Argonauten auf der Fahrt nach Kolchis zum goldenen Vließ an der Küste Bithyniens landeten, um Wasser zu fassen, da hatte jener ihnen das Gastrecht verwehrt, sie zum Faustkampf herausgefordert, in dem er bisher jeden Fremdling besiegt und getötet hatte. Nun ist er aber diesmal von Polydeukes besiegt worden, trägt daher wie dieser Fausthandschuhe und sieht bekümmert seiner Bestrafung entgegen, während über ihm Nike mit Kranz und Siegesbinde auf den Griechen zuschwebt. Unten am Baum kniet der Sklave des Polydeukes mit Mantel, Schuhen und Schabeisen seines Herrn. Links hockt auf einer Amphora ein Bebryker, wahrscheinlich der Bruder des Königs, und stützt die Lanze auf. Neben ihm, gleichfalls mit aufgestütztem Fuß und Kinn der geflügelte Windgott Boreas. Rechts neben Amykos sitzt ein Grieche, der durch den Kranz im Haar als ihr Anführer, also als Jason bezeichnet ist. Vor ihm Athena, die gütig helfende und ratende Göttin, neben ihm ein im Rücken gesehener Held, der verschränkt dasteht und sich auf seine Lanze stützt.

In der Bildmitte wird die Argo sichtbar, die zwischen Felsen in der Bucht vor Anker liegt. Nach der Mühsal der Reise flattert lustig eine Siegestaenie vom Bug des Hinterdecks. Die Helden lassen sichs wohl sein. Einer schläft auf dem Rücken,

und es ist, als hörte man ihn atmen. Ein zweiter sieht gelassen der Bestrafung des Amykos zu, ein dritter macht sich an den Vorratssäcken zu schaffen, während ein schöner Knabe die Schiffsleiter herabsteigt und Wassertönnchen und Speisekorb herbeiträgt, ein anderer noch mit Schwert und Lanze sein Schuhzeug ordnet.

Folgt die Szene an der Quelle, die aus einem bronzenen Löwenkopf herausströmt und plätschernd eine untergestellte Amphora füllt. Rechts neben ihr steht ein Argonaut und löscht aus einer Schale seinen Durst. Links aber erfrischt ein anderer dadurch seine Kräfte, daß er den mit Steinen gefüllten Ledersack an einem Baumast aufgehangen hat und sich an ihm im Faustkampf übt. Aber Freund Silen, der zu Quelle und Waldgebirge gehört, ist herbeigekommen, hat sich auch gelagert, und da ihm dieses Athletentraining komisch vorkommt, so ahmt er es nach, indem er mit beiden Fäusten auf seinen dicken Bauch trommelt. Und über dem Jüngling, der eine schon mit Wasser gefüllte spitze Amphora in die Erde festzusetzen sucht, lagert



Abb. 558. Spiegelkapsel mit Reliefs. Bronze. Berlin, Antiquarium. Zwei Niken. Durchmesser 0,185 m. Nach Aufn. des Deutsch. Archäol. Instit. Rom.



Abb. 559. Spiegelkapselrelief. Bronze. Berlin, Antiquarium. Ganymed. Durchmesser 0,15 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 560. Goldener Ohrring. Boston, Fine Arts Museum. Nike als Lenkerin eines Zweigespanns. Höhe 0,081 m. Nach Aufnahme Coolidge.



Abb. 561. Der sogenannte antretende Diskobol. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,67 m. Nach Aufnahme Anderson 1365.

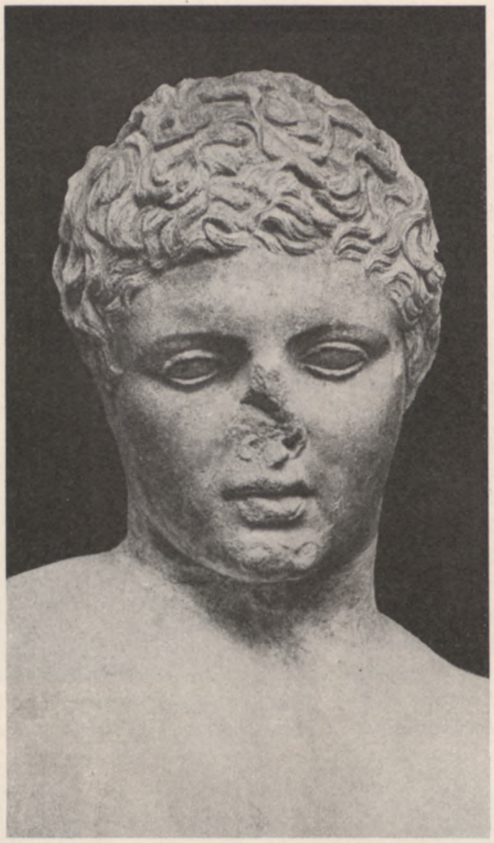


Abb. 562. Der zu der Statue Abb. 562 gehörende Kopf. Rom, Museo Mussolini. Marmor. Römische Kopie. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler Griech. und Röm. Skulptur, Tafel 683.



Abb. 563. Bronzestatue aus Ephesos. Wien, Kunsthist. Mus. Röm. Kopie. Höhe 1,91 m. Nach Forschungen in Ephesos I, Taf. VII.

der jugendliche Berggott und spielt mit einer im Winde flatternden Taenie. Schließlich steht der andere Bruder des Dioskurenpaares, Kastor, mit aufgestütztem Fuß und Spitzhut und zwei Lanzen in der linken Hand in vertrautem Gespräch neben einer Amphora mit einem vom Rücken gesehenen Argonauten mit Gürtel und Jagdstiefeln, der ihm freundschaftlich den Arm auf den Nacken legt. Überall Blumen im felsigen Gelände. Als Rahmenwerk oben schöne jugendliche Gorgonen im Lotos-Palmettengeschlinge, unten Sphingenpaare, deren Schweife sich zu Palmetten einrollen. Da bei Plinius nat. hist. XXXV, 130 ein Gemälde der Argonauten von der Hand des Malers Euphranor erwähnt wird, das der Redner Hortensius für 144000 Sestertien gekauft hatte, und das in einem besonderen Gebäude auf seinem Tusculanum aufgestellt war, und da weiter ein Hallenbau in Rom nach einem dort aufgestellten Gemälde Porticus Argonautarum hieß, so ist in unbeweisbarem Schluß das Bild der Ciste auf eines dieser Bilder bezogen worden. Freie Verwendung der Motive eines großen griechischen Gemäldes um etwa 330 v. Chr.

Literatur: E. Feihl, Die Ficoronische Ciste und Polygnot. Dissert. Tübingen 1906.

Abb. 560. Goldener Ohrring. Fine Arts Museum in Boston. Nike als Wagenlenkerin mit einem galoppierenden Zweigespann. Über ihr als Verbindungsglied eine Palmette. Um 350 v. Chr.

C. Die großen Bildhauer in Stein und Erz.

Schüler und Nachfolger des Polyklet von Argos.

An dem großen Weihgeschenk, das die Lakedaimonier für den Sieg des Lysander über Athen bei Aigospotamoi 404 v. Chr. in Delphi aufstellten, und das aus mehr als 38 lebensgroßen Bronzefiguren von Göttern und Helden der Schlacht bestand, waren neun ausführende Künstler beteiligt aus der Nachfolgerschaft des großen Polyklet von Argos, deren Namen Pausanias X, 9, 7 ff. anführt. Man muß sich für unser Verhältnis zur griechischen Künstlergeschichte die Tatsache vor Augen halten, daß wir von diesen neun Bildhauern dieses größten Auftrags, den die Epoche zu vergeben hatte, keinen einzigen aus irgendeinem sicher auf ihn zu bestimmenden Werke kennen. Unter ihnen wird auch genannt Patrokles aus Sikyon, vielleicht ein Neffe des großen Polyklet, sicher sein Schüler, der in einem im Griechischen häufigen künstlerischen Verwandtschaftsverhältnisses wieder Lehrer wurde seiner Söhne Daidalos und Naukydes aus Sikyon. Von den zahlreichen Athletenbildern dieser beiden ist vielleicht der Diskobol des Naukydes wiederzuerkennen im sogenannten antretenden Diskobol der Sala della Biga des Vatikan.

Abb. 561. Der Kopf nicht zugehörig. Ergänzt: die Finger der rechten Hand, rechter Ellenbogen und Teil des Oberarmes, die beiden Stützen zwischen rechtem Arm und Körper, Teile der Finger der linken Hand und Randstück des Diskus usw.

Abb. 562. Zugehöriger Kopf von einer Wiederholung der Figur, Rom, Museo Mussolini.

Der jugendliche Athlet sucht mit dem sich in den Boden eingrabenden rechten Fuß einen sicheren Stand und visiert mit der rechten Hand die Richtung seines Ziels, um gleich darauf die im Diskobol des Myron (Abb. 425, S. 251) ausgeführte Bewegung zu beginnen. Um 370 v. Chr.

Literatur: J. Sieveking, Text zu Arndt-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 682—685; B. Ashmole, Journ. Hell. Stud. 42, 1922, S. 238 ff.



Abb. 564. Vorstürmender Herakles. Rom, Museo Mussolini. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,74 m.
Nach Aufnahme Alinari 11742.

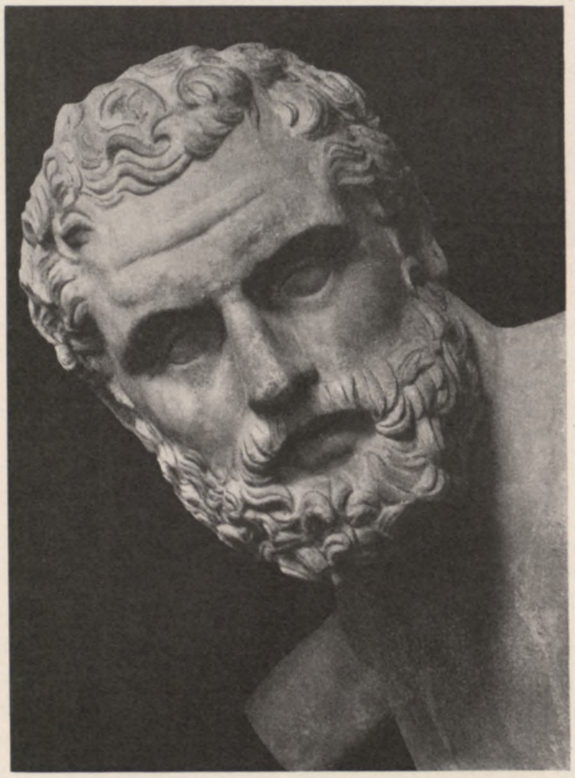


Abb. 565. Kopf der Figur Abb. 564. Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Instituts Rom.



Abb. 566. Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia, Athen, Nationalmuseum. Griech. Original. Höhe 0,28 m.
Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Instituts Athen.



Abb. 567. Statue der Leda, Rom, Villa Albani. Marmor. Röm. Kopie. Höhe 1,22 m.
Nach Aufnahme Alinari 27663.

Von Daidalos, der für Olympia die Statue des Läufers Eupolemos nach seinem Sieg von 396 v. Chr. und die des Ringers Aristodemos von 388 schuf und noch an dem großen Weihgeschenk der Arkader in Delphi nach 369 mitarbeitete, kennen wir vielleicht eine der beiden von Plinius, nat. hist. 34, 76 erwähnten Statuen von Knaben, die sich mit der Striegel reinigten, in römischen Kopien, deren schönste die aus zahlreichen Bruchstücken wieder zusammengesetzte und teilweise ergänzte Bronzestatue aus Ephesos in Wien ist.

Abb. 563. Ergänzt: drei Finger der linken Hand, die antike Strigilis, zahlreiche kleinere Bruchstücke an Körper, Armen und Beinen. Die Ergänzung in Abb. 563 ist im Motiv der linken Hand verfehlt. Der Athlet reinigte nicht mit der Strigilis die Oberseite der linken Hand, sondern diese hielt jene zwischen Zeigefinger und Daumen, der den Staub aus der hohlen Rinne herausstrich. Um 360 v. Chr.

Literatur: Sieveking a. O.

An das Ende dieser Schule gehört vielleicht die großartige Figur

Abb. 564 und 565. Rom, Museo Mussolini. Herakles, der wahrscheinlich gegen die Rosse des Diomedes anstürmt. Ergänzt: die Nase und Kleinigkeiten. Die störende Baumstütze ist eine Zutat des Kopisten. Das Original war gewiß Bronze. Durchaus vorlysippisches Werk um 330 v. Chr.

Literatur: British School at Rome, Catal. of the sculpt. of the Palazzo dei Conservatori 158, Nr. 7.

Versucht man, sich an der Hand dieser Beispiele die Entwicklung der Athletenfigur in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts klar zu machen, dann kann der berühmte Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia innerhalb der Entfaltung der späteren Schule des Polyklet nur an den Anfang gehören.

Abb. 566. Bronzekopf eines Faustkämpfers. Aus Olympia, Athen, Nationalmuseum. Griechisches

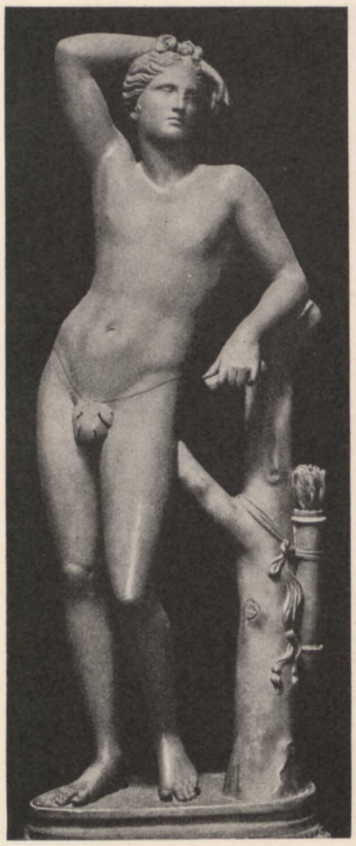


Abb. 568. Der sogenannte Apollino. Florenz, Uffizien. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,40 m. Nach Aufnahme Alinari 1168.



Abb. 569. Athena als Mädchen. Florenz, Uffizien. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,60 m. Nach Aufnahme Alinari 1265.



Abb. 570. Laufendes Mädchen, vielleicht Aura. Tempelakroter. Athen, Nationalmuseum. Griechisches Original. Höhe 1,25 m. Nach Aufnahme der amerikanischen Ausgräber.

Original. Eingedrückte Nase, fein gravierte Augenbrauen, verschwollene Ohren, im Haar der Siegeskranz aus Ölzweigen, dem jetzt die Blättchen fehlen. Um 370 v. Chr.

Ganz anders urteilt die herrschende Meinung, zuletzt Ed. Schmidt, Archäol. Jahrb. 49, 1934, 193ff., E. Buschor, Die Plastik der Griechen 90, und G. Rodenwaldt, Hege-Rodenwaldt, Olympia 53.

Timotheos.

Grundlagen zur Konstruktion seines Werks die Platten der Ostseite des Mausoleums von Halikarnass (Abb. 502, S. 343) und die Fragmente des Asklepiostempels von Epidauros (Abb. 495, S. 339). An diese zuerst von Winter (Ath. Mitt. 19, 1894, 157ff.) und W. Amelung (Basis des Praxiteles 71ff.) richtig angeschlossen die in zahlreichen Wiederholungen erhaltene Leda.

Abb. 567. Statue der Leda. Rom, Villa Albani. Neu: Nase, rechter Arm von der Mitte des Oberarms ab und rechte Hand, Kopf und Hals des Schwans, linker Arm von der Mitte des Oberarms ab und linke Hand mit dem oberen Teil des von ihr gehaltenen Mantels. Leda, ursprünglich eine alte große, selbständige Göttin, die erst später in die Zeusreligion eingegliedert wurde, ist eben von ihrem Sitz aufgesprungen, so daß der linke Fuß noch auf dem Schemel steht; denn der in Liebe zu ihr entbrannte Zeus hat sich in einen Schwan verwandelt und sucht, von einem Adler verfolgt, Schutz in ihrem Schoß. Leda umfaßt ihn mitleidig, drückt ihn an sich, erhebt den Mantel zum Schutze und blickt aufwärts zu dem bedrängenden Feinde. Um 370/60 v. Chr.

Literatur: P. Arndt, Text zu Brunn-Bruckmanns Denkmäler Tafel 618.



Abb. 571. Die Aphrodite von Knidos. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,05 m. Wiederherstellung im Abguß, München, Museum für Abgüsse.

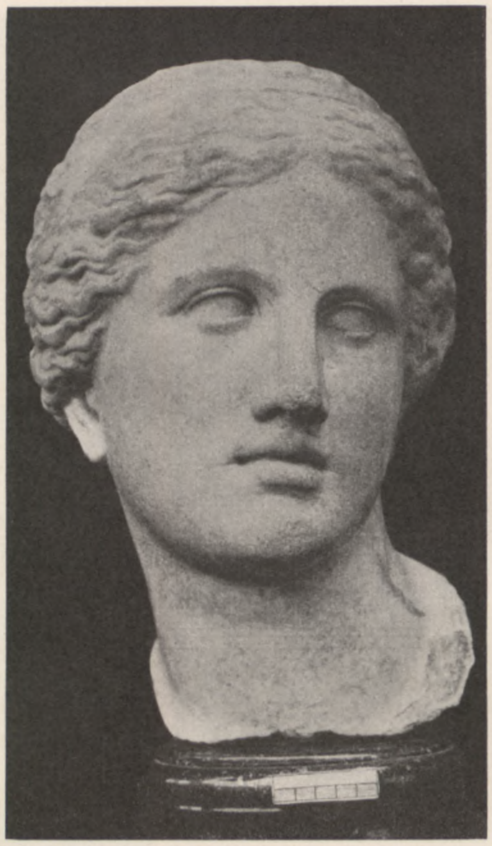


Abb. 572. Wiederholung des Kopfes der knidischen Aphrodite. Berlin, Sammlung Kaufmann. Marmor. Römische Kopie. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur, Tafel 161.

Abb. 568. Der sogenannte Apollino. Florenz, Uffizien, Tribuna. Ergänzt: Nase, Haarschleife, linker Unterarm, Stütze und anderes. Allerengster Zusammenhang des Kopfes des Apollino mit dem der Leda. Um 350 v. Chr.

Literatur: Zuletzt O. Deubner, Hellenistische Apollogestalten 40ff.: „Lebensferne akademische Weltauffassung der römischen Kaiserzeit."

Abb. 569. Athena als Mädchen. Florenz, Uffizien. Ergänzt: rechter Arm von der Mitte des Oberarms ab, Lanze, Nase und Vorderteil des Helmes. Weiterbildung des Gesichtstypus der Leda. Um 360 v. Chr.

Abb. 370. Laufendes Mädchen, vielleicht Aura als Tempelakroter. Griechisches Original. Vom athenischen Markt, Athen, Nationalmuseum. Allernächste Verwandtschaft mit den Skulpturen von Epidauros und der Leda.

Literatur: T. Leslie Shear, Hesperia II, 1935, 527ff.

Von zahlreichen weiteren Zuschreibungen an Timotheos ist nur die des herrlichen Torso in London, Burlington House (Ashmole, Text zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 747/8) haltbar.

Kephisodot aus Athen, der Vater des Praxiteles.

Grundlage für die Kenntnis seines Stils die Eirene (oben Abb. 484/86, S. 334/35). Zu ihr gehört der Mädchenkopf Madrid-Wilanow, Amelung, Röm. Mitt. 38/9, 1923/4, 47ff. Zahlreiche andere Zuschreibungen an Kephisodot sind kaum haltbar. Zuletzt G. E. Rizzo, Prassitele 1ff. und G. Lippold, Pauly-Wissowa, Realenzyklopaedie XI, 1.



Abb. 573. Der Hermes von Olympia. Olympia, Museum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,105 m. Nach alter Aufnahme.



Abb. 574. Der Kopf des Hermes von Olympia. Nach Aufnahme Hamann.

Praxiteles aus Athen, sein Sohn.

Abb. 571. Die Aphrodite von Knidos, das berühmteste Werk des Praxiteles im Altertum (Pseudo Lukian, Erotes 11—13; Plinius, nat. hist. 36, 20). Wiederherstellung im Abguß nach der Kopie im Vatikanischen Museum in Rom und der Kopie des Kopfes im Museum von Toulouse. München, Museum f. Abgüsse. Ergänzt die Nase, der rechte Vorderarm, beinahe der ganze linke Arm, der größte Teil der Unterschenkel.

Die Göttin hat sich eben entkleidet und läßt ihr Gewand auf das neben ihr stehende Gefäß mit süßem Wasser niederfallen. Im Begriff, zum Bade in das Meer (ähnlich wie Thetis, Abb.554, S.370) zu steigen, träumt ihr Blick in unbestimmter Liebessehnsucht in die Ferne. Gegen 360 v. Chr.

Abb. 572. Der sogenannte Kaufmannsche Kopf. Neben jenem Kopf in Toulouse die andere vorzügliche Wiederholung der Knidierin.

Literatur: Blinkenberg, Knidia; dazu O. Brendel, Gnomon 1936, 200ff. Rizzo, Prassitele 45ff.

Abb. 573. Der Hermes von Olympia. Olympia, Museum. Aus dem Heraion (Pausanias V, 17, 3). Ergänzt: rechter Unterschenkel, linkes Bein vom Knie ab. Hervorragende römische Kopie. (So mit Blümel, Bildhauerarbeit 37ff. und Amer. Journ. of Arch. 35, 1931, 269ff., gegen seine Kritiker.) Daher die Baumstütze mit dem effektvollen daran aufgehangenen Mantel Zutat des römischen Kopisten. Hermes trägt schreitend auf dem linken Arme das seiner Obhut anvertraute Dionysoskindchen und hält mit dem erhobenen rechten Arme eine Weintraube hoch, nach der jenes seine Hand ausstreckt. Um 340 v. Chr.

G. Treu, Olympia III, Text 194ff.

Abb. 574. Kopf des Hermes von Olympia. Im Haar ursprünglich ein Epheukranz.

Abb. 575. Apollo der Eidechsentöter (Plinius nat. hist. 34, 79). Rom, Villa Albani. Bronze. Römische



Abb. 575. Der Apollo Sauroktonos. Rom, Villa Albani. Bronze. Verkleinerte römische Kopie. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur, Tafel 234.



Abb. 576. Der angelehnte Satyr. München, Glyptothek. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,70 m. Nach Aufnahme Bruckmann.



Abb. 577. Die Venus von Arles. Paris, Louvre. Marmor. Römische Kopie. Aufnahme nach dem unergänzten Abguß. Nach Aufnahme Giraudon.

Kopie, die trotz der Verkleinerung vor den zahlreichen Kopien in Marmor den Vorteil voraus hat, daß sie wie das Original in Bronze gearbeitet und unergänzt ist. Modern der Baumstamm. Der als Knabe gebildete Apollo hielt in der Linken einen Pfeil und zielte damit spielerisch nach der Eidechse, die eben den Baumstamm entlang huscht. Die Vorstellung von dem das Ungeziefer abwehrenden Gott ist hier ins Idyllische umgedeutet. Zwischen knidischer Aphrodite und Hermes. Um 345 v. Chr.

Von zahlreichen anderen Zuschreibungen an Praxiteles ist nicht eine einzige gesichert. Übersicht bei M. Bieber, Thieme-Becker, Künstlerlexikon XXVII, 354ff. und G. E. Rizzo, Prassitele. Zur Musenbasis von Mantinea siehe oben S. 354.

Gewiß nicht auf Praxiteles, sondern auf einen anderen einstweilen unbekannten Künstler der Jahrhundertmitte vielleicht auf Bryaxis (siehe S. 385f.) geht zurück der schon im Altertum sehr berühmte, in zahlreichen Kopien erhaltene angelehnte Satyr, der sich durch den breiten Bau seines Oberkörpers, die runde Anlage des Gesichts und die Flächigkeit seines Reliefs deutlich vom Sauroktonos unterscheidet.

Abb. 576. Der angelehnte Satyr. Kopie nach Bronze. Marmor. München, Glyptothek. Ergänzt: die Nase, die Finger der rechten Hand mit der Flöte, der kleine Finger der linken Hand. Die Stütze unter dem rechten Arm, die in allen Kopien ihre Form wechselt, war ursprünglich wahrscheinlich ein schlichter Pfeiler. Die Stütze neben dem linken Bein, der runde Kasten für Manuskripte, die Rollen des Satyrspieles und die darauf liegende Theatermaske eines Silens, Zutaten des Kopisten, lassen den Schluß zu, daß die Figur als Weihgeschenk für einen Theatersieg in Athen ausgeführt und aufgestellt war. Der schlanke Satyr mit dem spitzen Pferdeohr lehnt, halb Knabe, halb Jüngling, auf einem Baumstamm, hat das Pantherfell, das auf seiner rechten

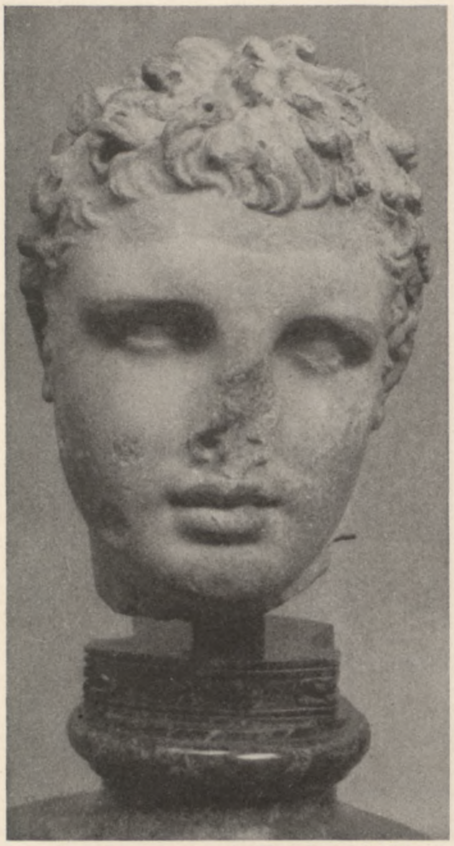


Abb. 578. Der sogenannte Aberdeensche Herakles, London, British Museum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,30 m. Nach Aufnahme des Museums.

Schulter verknüpft, schräg über seine Brust läuft und mit Pranke und Schwanz dem linken Schenkel niederhängt, mit der eingestützten linken Hand zurückgeschoben und sieht träumerisch schalkhaft auf den Beschauer vor sich nieder. Um 360 v. Chr.

Abb. 577. Die Venus von Arles, Paris, Louvre. Nach dem unergänzten Abguß. Römische Kopie. Die jetzt mit einem Spiegelgriff in der linken Hand und mit einem Apfel in der zur Schulterhöhe erhobenen Rechten ergänzte Figur hatte nach Ausweis einer kürzlich ausgegrabenen Wiederholung in Rom (Bull. Com. LIII, 1925, Taf. 1—2) den rechten Vorderarm steil erhoben, wohl um das Haarband zu halten; in die Linke kann ein Spiegel gehören, in den die Göttin blickt. Weit jünger als die Knidierin, um 300 v. Chr.

Abb. 578. Der sogenannte Aberdeensche Herakles. London. British Museum. Ausgezeichnete römische Kopie nach einem Original der Nachfolge des Praxiteles. Im Haar saß ein Kranz aus Bronze. Um 330 v. Chr.



Abb. 579. Die Mänade. Dresden, Albertinum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,45 m. Nach Aufnahme des Museums.

Skopas aus Paros.

Vielleicht Sohn des Erzgießers Aristandros von Paros.

Grundlage der Konstruktion seiner großartigen Künstlerpersönlichkeit bilden die ihm allgemein zugeschriebenen Platten vom Mausoleum (oben Abb. 500/1, S. 342) nach 350 v. Chr. und die Fragmente vom Tempel der Athena Alea von Tegea (oben Abb. 507, S. 345) gegen 340 v. Chr.

Von den zahlreichen, ihm auf Grund der literarischen Überlieferung (Übersicht bei G. Lippold, Pauly-Wissowa Realenc. III, A 1, 569ff.) zugeschriebenen Werken gehören ihm: Der Apollo Rhamnusios, den Augustus 28 v. Chr. im Tempel des palatinischen Apollo zwischen einer Artemis des Timotheos und einer Leto des jüngeren Kephisodot aufstellte, und der auf einem Relief der Sorrentiner Basis (zuletzt G. E. Rizzo, La base di Augusto, 51ff., und O. Deubner, Hellenistische Apollogestalten, 5ff., mit unmöglicher Zuweisung eines weit älteren Kopfes) und in Kopien (Torso Corsini, Amelung, Röm. Mitt. XV, 1900, 200ff., Torso vom Tempel des Apollon Lykeios in Athen *Δελτιον* II, 1916, *Παραρτ.* 79, Abb. 4, Torso in Catania, Libertini, Il Museo Biscari, Taf. VI, Abb. 12) ungenügend wiederholt ist.

Abb. 579. Die Mänade. Dresden, Albertinum. Römische Statuettenkopie. Auf Grund der nichtssagenden literarischen Überlieferung und der Verwandtschaft mit Mausoleums- und Tegeaskulpturen von G. Treu, Mélanges Perrot, 317ff., mit Recht Skopas zugewiesen. Die Mänade dreht sich im Tanze auf den Zehenspitzen, hielt in der erhobenen linken Hand das Zicklein, so daß es über den linken Oberarm fiel, in der gesenkten Rechten das Opfermesser und blickt in der Raserei ihres Enthusiasmus aufwärts. Vielleicht etwas nach 340 v. Chr.



Abb. 580. Statue des Herakles. Früher London, Lansdowne House. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,95 m. Nach Aufnahme Mansell.

Abb. 580. Der Herakles, früher London, Lansdowne House. Römische Kopie. Ergänzt Nasenspitze und unwesentliche Teile der Arme, Beine und Hände. Der jugendliche Heros steht breit und steil da, schultert mit der Linken die Keule und hält in der gesenkten Rechten das Fell des nemeischen Löwen. Um 350 v. Chr. — Diesem nächst verwandt ist die herrliche Bronzefigur eines jugendlichen Herakles in der Glyptothek Ny Carlsberg, P. Arndt, La Glyptothèque Ny Carlsberg 89—92, römische Kopie nach einem anderen Herakles des Skopas und ein weiterer in Kopien erhaltener Heraklestypus:

Abb. 581. Kopf des Herakles, Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti. Römische Kopie. Ergänzt: die Nase. Der Gott trägt im Haar einen von einer Taenie umwundenen Weißpappelkranz.



Abb. 581. Kopf des Herakles. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,44 m. Nach Aufnahme des Deutschen Archäolcgischen Instituts Rom.

Zum Torso Alba die vortrefflichen Darlegungen von H. Bulle, Brunn-Bruckmann, Denkmäler zu Taf. 649.

Nicht dem Skopas, sondern einem Meister seiner Nachfolge gehört die prachtvolle, in zahlreichen Kopien erhaltene Statue des Meleager.

Abb. 582. Meleager, Berlin, Altes Museum. Römische Kopie. Ergänzt nach der Vatikanischen Kopie Kopf und Hals, rechter Arm und Hand, Daumen und Teil des Mittelfingers der linken Hand, rechter Fuß mit halbem Unterschenkel, linker Fuß und Unterschenkel. Der Baumstamm ist Zutat des Kopisten. Ebenso ist der plumpe, unklar angelehnte Jagdspeer an Stelle des ursprünglich unter der linken Achselhöhle eingestemmten Jagdspeers eine „Verbesserung" des Kopisten. Meleager, der große tragische Held und Jäger, der sein Leben dadurch verliert, daß seine Mutter in der Verpflichtung der Blutrache für ihre von dem Sohne getöteten Brüder das Holzscheit verbrennt, an dem sein Leben hing, stützt sich in Schrittstellung auf, legt den rechten Arm auf den Rücken und blickt in die Ferne. Um 340 v. Chr.

Auch den „Pothos" verbindet nichts mit Skopas:

Abb. 583. Statue einer jugendlichen Gottheit. Florenz, Uffizien. Römische Kopie. Ergänzt: außer Kleinigkeiten die untere Hälfte beider Unterarme mit den Händen und die Füße. Im Rücken Einsatzlöcher für große Flügel. Nach der glänzenden Entdeckung A. Furtwänglers (München. Sitzungsber. 1901, 783ff.) stützte die Gestalt mit beiden Händen einen Doppelthyrsos auf und stellte in der Verbindung dieses dionysischen Symbols mit der aphrodisischen Gans Pothos, den Gott des Liebesbegehrens, dar, den Skopas für Samothrake (Plinius, nat. hist. XXXVI 25) und Megara (Pausanias I, 43, 6) geschaffen hatte. Doch kann der uns erhaltene Pothos nicht mit einem dieser Werke identisch sein. Um 310 v. Chr.



Abb. 582. Statue des Meleager. Berlin, Altes Museum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,09 m. Nach Aufnahme des Museums.



Abb. 583. Statue einer jugendlichen Gottheit. Florenz, Uffizien. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,80 m. Nach Aufnahme des Deutsch. Archäol. Inst. Rom.

Leochares.

Grundlage seiner Beurteilung die Mausoleumsplatten, Abb. 504, S. 343. Später, nach 338 v. Chr., arbeitet er die Goldelfenbeinbilder von König Philipp von Makedonien und seiner Familie für das Philippeion von Olympia (Pausanias V, 20, 9) und wirkt mit an der Darstellung der Löwenjagd Alexanders des Gr., dem Weihgeschenk des jüngeren Krateros in Delphi nach dem Tode seines Vaters (Plutarch, Alex. M. 40). Nach 320 v. Chr. Davon die wieder ausgegrabene Inschrift: Courby, Fouilles de Delphes II, 2, 287ff.

Von seinen zahlreichen Werken der literarischen Überlieferung (Übersicht von G. Lippold, Pauly-Wissowa, Realenc. XII, 2, 1992, ff.) ist nicht ein einziges sicher zu identifizieren.

Mit größter Wahrscheinlichkeit ist dem Leochares zuzuschreiben der sogenannte Apollo von Belvedere, Rom, Vatikan, Römische Kopie.

Abb. 584/85. Ergänzt: rechter Unterarm mit Hand, das oberste dünnere Ende des Stammes, linke Hand und Gelenk und Kleinigkeiten. Ausführliche Beschreibung bei Amelung, Skulpturen des Vatik. Museums II, 256, Nr. 92. Die Baumstütze mit der Schlange ist wegzudenkende Kopistenzutat. Der eben erscheinende, leicht an dem Beschauer vorbeischreitende Gott mit dem Köcher auf dem Rücken hielt in dem vorauszusetzenden Bronzeoriginal Übel abwehrend und reinigend in der ausgestreckten Linken Pfeil und Bogen, in der gesenkten Rechten Lorbeerzweig und heilige Binde, wovon ein Rest am Baumstamm erhalten ist. Durchaus einheitliche Schöpfung, was gegenüber dem Versuch von O. Deubner, Hellenistische Apollogestalten, Dissert. München 1934, 46ff., die Figur als römische Umbildung zu erweisen, festzuhalten ist. Der auf der rechten Schulter geknüpfte, vom linken Arm sinnlos niederhängende Mantel ist römische Zutat. Zur Verbindung mit Leochares der schlagende Vergleich Amelungs der edleren Wiederholung des Steinhäuserschen Kopfes in Basel mit einem Kopfe vom Mausoleum (Ausonia IV, 1908, Taf. IV, der Kopf zuletzt besprochen von E. Pfuhl, Arch. Anz. 1925, 26ff.). In der Beurteilung der Figur ist gegenüber der modernen Kritik wie bei Diepolder, Gnomon IV, 1928, 32f. und Bianchi Bandinelli, Critica d'arte I, 1935, 3ff. zu der durch Winckelmann bestimmten bewundernden Haltung des Klassizismus zurückzukehren. Um 330 v. Chr.

Abb. 586. Die sogenannte Diana von Versailles. Paris, Louvre. Römische Kopie. Wesentliche Ergänzungen: die Nase, Stück der rechten Schulter, der größte Teil des Halses, die rechte Hand mit einem Teil des Vorderarmes, die Enden des Köchers oben und unten; am Rehbock teilweise das Geweih, die Nase, die Läufe. Baumstrunk und Rehbock sind Zutaten des Kopisten. In ähnlicher Epiphanie wie der Apollo vom Belvedere taucht die große Jagdgöttin vorbeischreitend plötzlich auf und erspäht in der Ferne ihr Ziel, Wild oder Niobiden, hält in der gesenkten Rechten den Bogen und greift mit der Linken nach einem Pfeil im Köcher. Nächste Ver-



Abb. 584. Der Apollo vom Belvedere. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,24 m. Nach Aufnahme Alinari 6502.



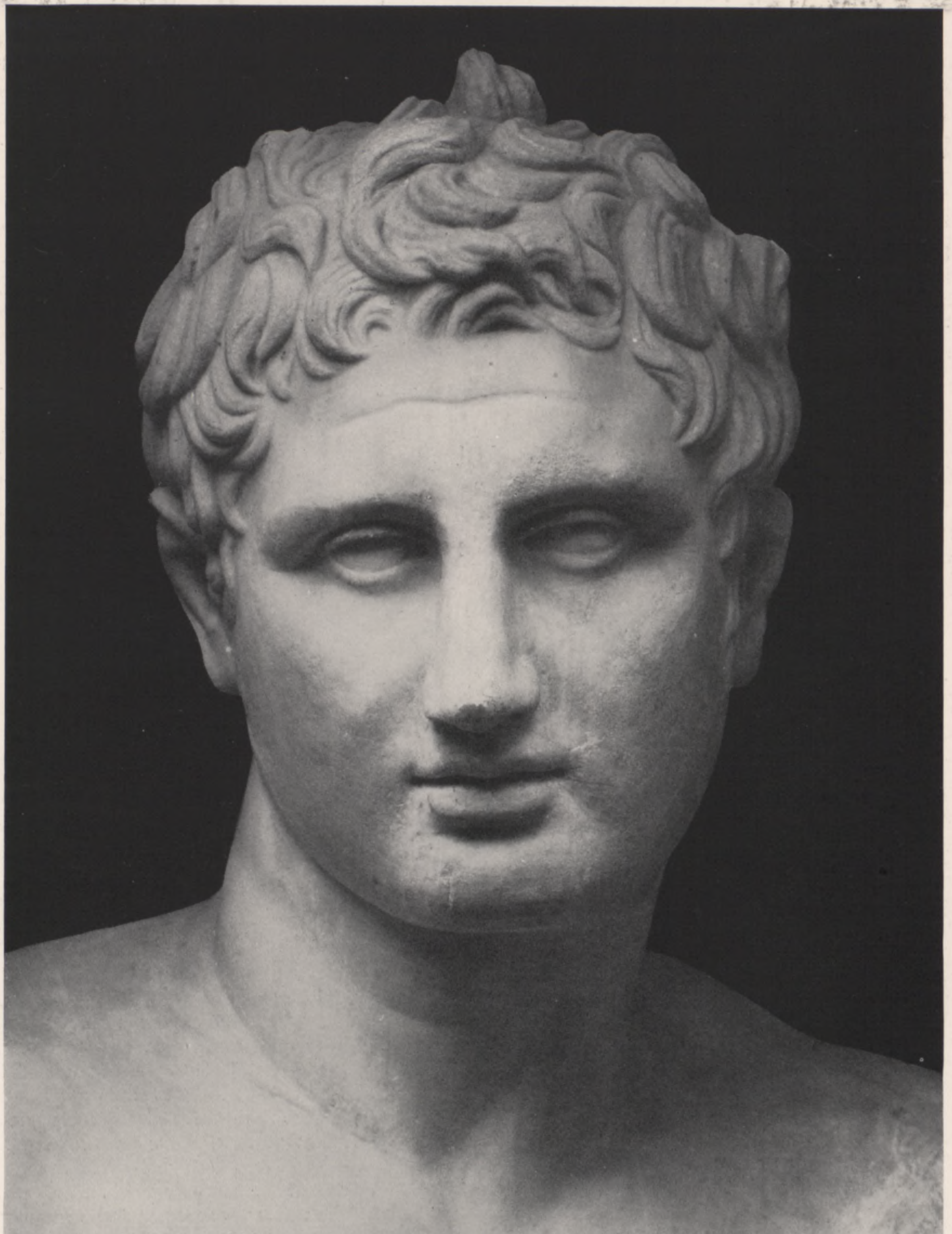
Abb. 585. Kopf des Apollo vom Belvedere. Nach Aufnahme Anderson 1313.



Abb. 586. Die Diana von Versailles. Paris, Louvre. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2 m. Nach Aufnahme Alinari 22584.



Abb. 587. Kopf der Kapitolinischen Venus. München, Glyptothek. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,29 m. Nach Münchener Jahrbuch für bildende Kunst III, Tafel 1.



Kopf des Apoxyomenos des Lysipp.
Nach Aufnahme des Deutschen Archäologischen Instituts, Rom.



Abb. 588. Kolossalbüste des Sarapis. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,93 m. Nach alter Aufnahme.

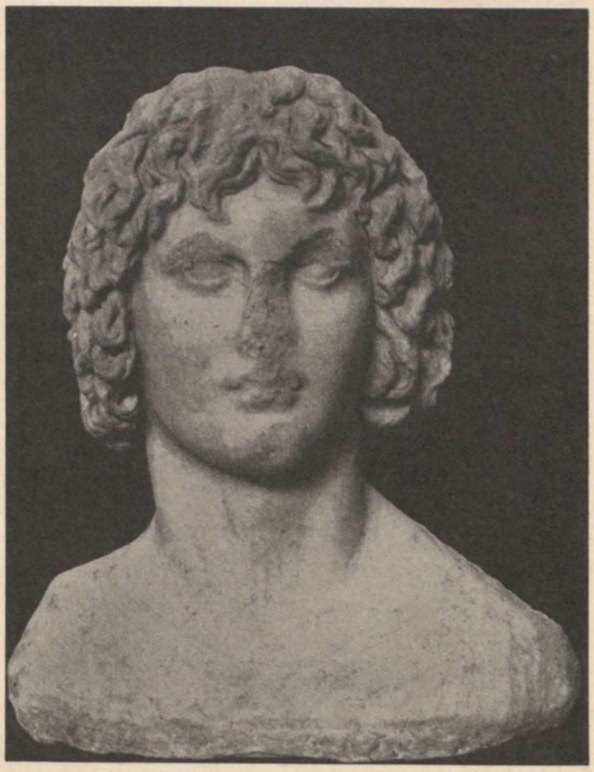


Abb. 589. Büste eines Unterweltsgottes aus Eleusis. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,51 m. Nach Aufnahme Rhomaidis.

wandtschaft zum Apollo nachgewiesen von A. Furtwängler, Meisterwerke 565 und W. Amelung, Revue arch. IV, 1904, II, 328f., aber entfalteter und jünger als dieser. Nach 320 v. Chr.

Abb. 584. Wiederholung vom Kopf der Kapitolinischen Venus in Rom (British School Cat. 182, Nr. 1), die selbst eine späthellenistische Arbeit mit Benützung älterer Motive und Vorbilder ist. Als solches verwendet ihr Künstler einen Aphroditekopf, der in besserer frischerer unergänzter Wiederholung in dem Kopfe der Glyptothek in München gegeben ist, den Sieveking, Münch. Jahrb. III, 1908, 1ff., mit Recht auf Leochares bezieht.

Bryaxis.

Von ihm signiert die Dreifußbasis, Abb. 529, S. 355. Über seinen Anteil an den Mausolleumsskulpturen oben S. 343, Abb. 504. Dieser ist offenbar Jugendleistung und Ergebnis des Erfolgs seines ersten Auftretens, durch den er zur Mitarbeit von den großen Lehrmeistern Timotheos und Skopas herangezogen wurde. Von anderen Werken, welche die literarische Überlieferung nennt (Übersicht von W. Amelung, Thieme-Becker, Künstlerlex. V, 164ff.) ist in unseren Kopien nur eines mit Sicherheit ihm zuzuweisen, der Reflex des Kolosses des Sarapis im Tempel von Alexandria. W. Amelung, Revue Arch. II, 1903, 2, 177ff. G. Lippold, Festschrift P. Arndt 115ff.

Abb. 588. Kolossalbüste des Sarapis. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Ergänzt: der Aufsatz auf dem Kopf, der Modius, der nach anderen Kopien Ölbäume und Ähren in Relief tragen sollte, die Locken über der Stirnmitte und kleine Teile des Haares neben Wangen und Bart. In der Wulstbinde Löcher für vergoldete Strahlen. G. Lippold, Skulpturen d. Vat. Museums III, 1, 135ff., Nr. 549. Kopistenleistung ist auch der mystisch verzückte Blick der nach oben verdrehten Augen. Um 330 v. Chr.

Zum Sarapis gehört als weiteres Werk des Bryaxis durch Verwandtschaft von Gesamtanlage, Proportionen, Auffassung des Götterideals und Stil der Einzelformen der allgemein als Original des Praxiteles geltende sogenannte Eubuleus aus Eleusis:

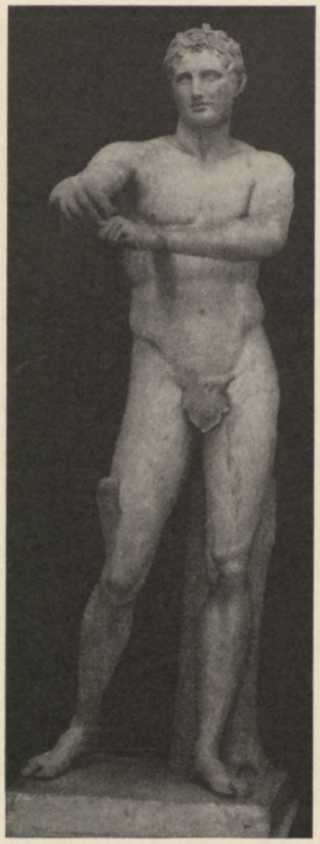


Abb. 590. Apoxyomenos. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Höhe 2,05 m.
Nach Aufn. Moscioni.

Abb. 589. Büste eines jugendlichen Unterweltsgottes. Athen, Nationalmuseum. Marmor. Röm. Kopie. Unergänzt. Der Oberkörper trägt einen feinen, nur skizzierten Chiton. Wahrscheinlich nicht als Teil einer Statue, sondern als Büste kopiert. Um 330 v. Chr.

Zuletzt G. E. Rizzo, Prassitele 103ff.

In die nächste Nähe des „Eubuleus“ gehört der bärtige Götterkopf, früher bei E. A. Kaulbach in München. Brunn-Bruckmann, Denkm. Taf. 509.

Lysippos.

Aus Sikyon. Keines seiner zahlreichen Werke der literarischen Überlieferung (Übersicht von G. Lippold, Pauly-Wissowa, Realenc. XIX, 1, 48 ff., und bei Franklin P. Johnson, Lysippos 166ff.) ist genau datiert. Da Lysipp aber als der eigentliche Porträtist Alexanders d. Gr. gilt, diesen schon in einem Knabenbildnis dargestellt hatte (Plinius 34, 63) und nach dem Tode des Königs zusammen mit Leochares (s. ob. S. 383) das Weihgeschenk des jüngeren Krateros arbeitet, so fällt sein Werk in die zweite Hälfte des Jahrhunderts bis in dessen letztes Viertel.

Hauptwerk, wenn auch nicht ganz sicher mit der Nachricht bei Plinius, nat. hist. 34, 62 zu identifizieren, von dem Schaber des Lysipp, den M. Agrippa vor seinen Thermen aufgestellt, Tiberius in seine Privatgemächer entfernt und erst auf das protestierende Murren des Volkes im Theater hin wieder zurückgegeben habe, der Apoxyomenos.

Abb. 590. Taf. XXXIII.



Abb. 591. Der sogenannte Sandalenbinder. Wiederherstellung in Bronze. Stettin, Städt. Museum. Nach dem Exemplar früher London, Lansdowne House. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,615 m.
Nach Aufnahme des Museums.

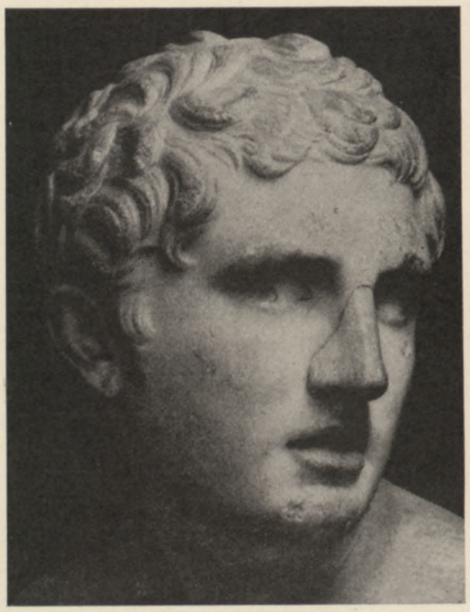


Abb. 592. Der sogen. Fagansche Kopf. London, British Museum. Marmor. Römische Kopie.
Nach Aufnahme Mansell.

Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Wesentliche Ergänzungen: Untere Hälfte der Nase, linkes Ohr, alle Finger der rechten Hand mit dem Würfel. Die Baumstütze und die vom rechten Oberschenkel zum rechten Handgelenk führende Stütze sind Kopistenzutaten.

Der Sieger reinigt sich nach seinem Werk mit dem Schabeisen und blickt dabei trübe in seinem Athletenschicksal befangen in die Ferne. Um 330 v. Chr.

Abb. 591. Der sogenannte Sandalenbinder. Wiederherstellung in Bronze, Stettin, Städt.



Abb. 593. Eros mit dem Bogen. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,25 m. Nach Aufnahme Alinari 6545.



Abb. 594. Kopf des Eros mit dem Bogen. Römische Kopie. London, British Museum. Nach Aufnahme Mansell.

Museum. Nach dem Exemplar früher in London, Lansdowne House. Römische Kopie. Die wesentlichen Ergänzungen an dieser: rechter Unterarm, Teile der Finger der rechten Hand, die selber alt ist, rechter Fuß, Fels, auf dem dieser steht, die Sandale, daneben Stück des linken Oberarmes, linke Hand, Flicken an der Chlamys, Teil des linken Unterschenkels.

Ein athletischer Sieger, nicht Hermes, dem Flügel an Kopf oder Sandalen oder Füßen nicht fehlen dürften, löst sich die Sandale vom linken Fuß, er bindet sie nicht, wozu er die beiden Hände brauchte, und sieht dabei, schon von der Aufregung des ihm bevorstehenden Kampfes ergriffen, um.

Abb. 592. Der sogenannte Fagansche Kopf. London, British Museum. Marmor. Römische Kopie. Ergänzt: die Nase. Die lebendigste unter den Kopien vom Kopfe der Figur.

Zur Kopie des Sandalenbinders in der Glypothek in München: A. Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek[2], 309, Nr. 287.

Nach dem Apoxyomenos. Um 320 v. Chr.

Abb. 593. Eros mit dem Bogen. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie nach Bronze. Wesentliche Ergänzungen: halbe Nase, Lippen, ganzer rechter Arm, linker Arm bis zur Hälfte des Oberarms, Flügel, linke Wade. Die Stütze ist Kopistenzutat.

Von den zahlreichen Kopien der berühmten Figur hat keine einzige beide Hände erhalten. Zu der relativ vollständigsten Kopie von Kyrene, Notiziario archeol. V, 1916, 42ff. siehe H. Bulle, Athen. Mitt. LV, 1930, 185, Anm. 3. Der knabenhafte Eros stemmt den großen Bogen hinten gegen seinen linken Oberschenkel, zieht ihn zugleich mit der linken Hand in der Richtung auf seinen Körper zu und vermag so die Sehne mit der rechten Hand aufzuspannen. Der spähende Blick aber sucht über dem Bogen hinweg sein Opfer.



Abb. 595. Statue des Agias. Delphi, Museum. Griech. Original. Höhe 1,97 m. Nach Fouilles de Delphes IV., Sculptures grecques, Tafel LXIII.



Abb. 596. Der sogenannte Ares Ludovisi. Rom, Museo Nazionale. Marmor. Römische Kopie. Höhe 1,56 m. Nach Aufnahme Alinari 6267.



Abb. 597. Der sogenannte betende Knabe. Berlin, Altes Museum. Bronze. Römische Kopie. Höhe 1,284 m. Nach alter Aufnahme.

Abb. 594. Der Kopf des bogenspannenden Eros. Die beste Wiederholung. London, British Museum. Marmor. Römische Kopie.

Werke aus der Umgebung und der Nachfolge des Lysipp.

Abb. 595. Statue des Agias. Delphi, Museum. Marmor. Griechisches Original. Eine der Figuren des großen Familiendenkmals des Thessalers Daochos, der außer seinem eigenen Standbild auch die durch Siege berühmten Ahnen weihte. Die olympischen Siege des Agias fielen in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Da sich aus einer Inschrift der Nachweis erbringen läßt, daß von diesem Agias auch eine Statue in seiner Heimat Pharsalos stand, deren Basis nahezu das gleiche Epigramm wie die Basis in Delphi und zugleich die Künstlersignatur des Lysipp trug, die dort fehlt, so ist der voreilige Schluß gezogen worden, die delphische Figur sei eine Kopie jener von Pharsalos, also auch ein Werk des Lysipp oder wenigstens seiner Werkstatt. Allein sie unterscheidet sich so grundsätzlich vom Apoxyomenos (Abb. 590, S. 386), daß sie zwar dem Zeitalter des Lysipp, aber nicht ihm selber angehören kann. Um 340 v. Chr.

Zum Epigramm: P. Wolters, München. Sitzungsber. 1913, 4. Abh. 40ff.

Abb. 598. Sitzender Hermes. Neapel, Museo Nazionale. Bronze. Römische Kopie. Aus Herkulaneum. Ergänzt: der Felsen als Sitz, drei der kleinen Flügel an den Füßen. Der Kopf ist aus Bruchstücken zusammengesetzt und an vielen Stellen geflickt. Richtige Ansicht klar von vorne.

Hermes als Knabe mit dem Kerykeion in der linken Hand hat sich zu nur scheinbarer Rast auf einen Sitz niedergelassen. Alles an ihm ist federnde Unruhe und Leichtigkeit. Er lauert nur auf das Wort des Göttervaters,

um sich sofort wieder aufzuschwingen und sich mit den Schicksalen von Göttern und Menschen zu verbinden. Keine Verwandtschaft mit dem Apoxyomenos. Um 320 v. Chr.

Abb. 596. Der sogenannte Ares Ludovisi. Rom, Museo Nazionale. Marmor. Römische Kopie.

Wesentliche Ergänzungen: beinahe die ganze Nase, größter Teil der rechten Hand, der Schwertgriff, beinahe der ganze rechte Fuß. Am Eros, Kopf, linker Arm mit Köcher, rechter Vorderarm mit Bogen, rechter Fuß und Teil des Unterschenkels. Der Eros ist Zutat des Kopisten, ebenso wie Schild und Beinschienen am Felsen und der Helm, auf dem die Zehen des linken Fußes aufruhen.

In einem ähnlichen Moment nervöser Unruhe wie der bronzene Hermes, Abb. 598, und in verwandter Haltung zuschauenden Abwartens wie der Alexander Rondanini (Abb. 546, S. 363) sitzt der Gott des Krieges auf einem Felsen, umspannt mit seinen Händen das linke Knie, blickt in das Schlachtgetümmel der Ferne, bereit, sofort aufzuspringen, um in seinem Element zu baden.

Werk eines großen Künstlers, der zu der Nachfolge ebenso des Skopas wie des Lysipp gehört. Um 310 v. Chr.

Über die Verwendung und Umformung des Kopfes des Ares Ludovisi durch die römischen Kopisten G. Lippold, Archäol. Jahrb. XXVI, 1911, 276ff., G. Dehn a. O., XXVII, 1912, 205f. Praschniker, Österr. Jahresh. XXI/XXII, 1922/24, 203 ff.

Abb. 593. Der sogenannte betende Knabe. Berlin, Altes Museum. Bronze. Römische Kopie.

Im Besitz des großen Finanzmanns Ludwig XIV., N. Foucquet, nachher in dem des Prinzen Eugen von Savoyen und schließlich von Friedrich d. Gr. auf der Terrasse von Sanssouci aufgestellt.

Wesentliche Ergänzungen: Die ganzen Arme. Stark gereinigt und überarbeitet. Pernice, Österr. Jahresh. XI, 1908, 223ff.

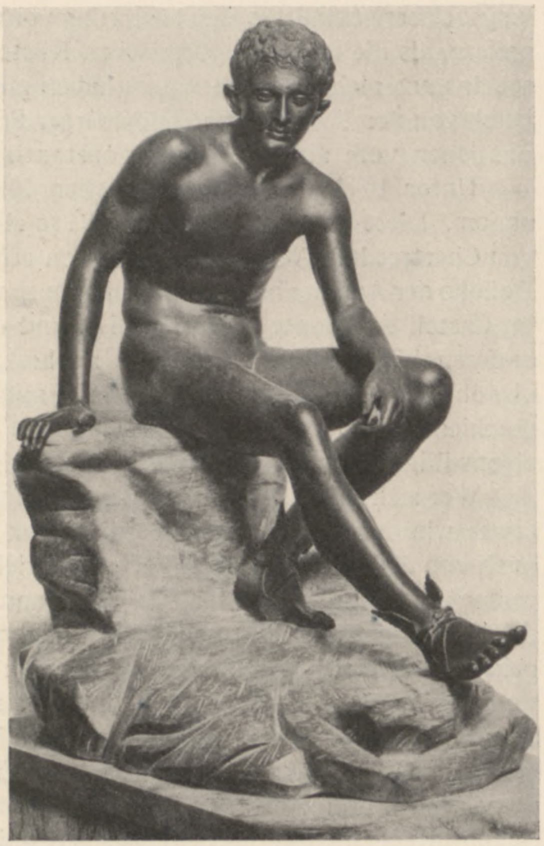


Abb. 598. Sitzender Hermes. Neapel, Museo Nazionale. Bronze. Römische Kopie. Höhe 1,05 m. Nach Aufnahme Anderson 23345.

Der schöne, so ebenmäßig gebildete Knabe von etwa sechzehn Jahren, der in der Schrittstellung den rechten Fuß so leicht aufsetzt, daß eben gerade noch vier Zehen auf dem Boden liegen, so leicht, als wollte er aufwärts schweben, kann keinen Betenden darstellen, als der er gilt. Denn griechische Knabensieger blicken, wenn sie als Betende dargestellt werden, nicht aufwärts wie christliche Andächtige, sondern geradeaus zu dem im Heiligtum anwesend gedachten Gott. Er kann auch kein Ballspieler sein, den weder die ruhige Beinstellung noch der erhaltene Teil der Armmuskulatur ergeben. Wahrscheinlich ist er Ganymed. Siehe den Spiegel Abb. 559, S. 373. Werk eines Nachfolgers des Lysipp um 300 v. Chr.

D. Stilgesetze der Kunst des vierten Jahrhunderts.

I. Das neue Naturgefühl. Im Erleben verhalten sich die großen Zeitalter der europäischen Kunst zueinander wie die großen Landschaften unseres Weltteils. Diese liegen unter demselben Himmel, dieselbe Sonne erwärmt sie, der gleiche Mond und die gleichen Sterne glänzen ihnen, und dieselbe Nacht deckt sie, Frühling, Sommer und Herbst verändern sie gemeinsam, und im Preise ihrer Wunder verwenden die Dichter eine zwar national verschieden geprägte, aber einheitliche Sprache der Empfindung. Und doch hält uns jedesmal das Erleben einer bestimmten Landschaft so gefangen, als seien wir gänzlich von ihr eingeschlossen, und als gäbe es aus ihr keine Verbindung in das einer anderen, so benachbart diese auch liegen

mag. Unsere demütige Erschütterung vor einer Gletscherlandschaft der Alpen ist eine gänzlich andere, als die an einer stürmischen Küste der Nordsee, die Donau zwischen Passau und Linz scheint uns nichts gemeinsam zu haben mit dem Rhein zwischen Mainz und Koblenz, und der Blick von der Terrasse des Heidelberger Schlosses bezaubert uns so sehr, daß wir Mühe haben, uns jenen vom alten Serail in Konstantinopel auf den Bosporus ins Gedächtnis zu rufen.

Unser Verhalten vor den großen Kunstwerken der europäischen Geschichte ist nicht anders. Diese bedeuten jedesmal eine so einheitlich geschlossene Welt, daß von der Kathedrale von Chartres kein Weg zurückzuführen scheint zum Pantheon in Rom, daß unser Erlebnis des Rokoko der Amalienburg in Nymphenburg völlig unvergleichbar ist mit unserer inneren Haltung im Castell del Monte Friedrichs II., und daß die Mosquita von Cordova gleichsam aus einer anderen künstlerischen Substanz zu bestehen scheint, als der Poseidontempel in Paestum, obwohl die Wirkung beider Bauwerke auf der polyphonen Musik der Säule beruht. Ja, zwei geschichtlich so verbundene Zeitalter wie die Früh- und die Hochrenaissance stellen sich so eigenwillig zueinander, daß wir in Florenz Rom, in Rom Florenz vergessen.

Wer sich in die griechische Kunst des vierten Jahrhunderts versenkt, der empfindet zuerst etwas wie den Schmerz des Abschieds von dem großen Geist des fünften Jahrhunderts, so viel auch von diesem weiterlebt. Ja, er läßt sich nur mit innerem Widerstreben von der Geschichte weiterführen und grollt ihr, weil sie unaufhörlich vergehen läßt, was sie mit so ungeheurer Anstrengung früher geboren. Aber allgemach wird er von ganz neuen Melodien nie vorher gehörter Süßigkeit gefangen, sieht sich von Gestalten nie vorher geschauter Zartheit und Anmut umgeben und befindet sich schließlich, wie der erwachende Faust des zweiten Teils der Dichtung, in einer neuen Welt, hinter der die größere gewaltigere des vorausgehenden Jahrhunderts versunken ist. Vielleicht ist überhaupt die geschichtliche Wirkung des vierten Jahrhunderts auf die späteren Jahrhunderte sehr viel größer gewesen als die des fünften. Schon in der Auswahl der römischen Kopisten dominiert eine Figur wie die des angelehnten Satyrs (Abb. 576, S. 380) mit über 70 auf uns gekommenen Wiederholungen. Der Klassizismus der Canova, Thorwaldsen und Schadow hat Praxiteles gesucht, nicht Phidias, und wenn es möglich wäre, in einer ungeheueren Umfrage die Weltmeinung zu behorchen, was sie in dem trüben Gebrodel unklarer Bildungstendenzen als letztes und fernstes Echo von griechischer Schönheit festgehalten habe, dann würde wahrscheinlich die Antwort lauten: das Bild der nackten Venus, also die Schöpfung, die zuerst Praxiteles in der Knidierin (Abb. 571/72, S. 378) verwirklichte.

Jede neue Epoche einer Kunst beruht auf einem neuen Verhältnis zur Natur, Natur hier als Totalbegriff für die Fülle des objektiven Lebens genommen, das der Künstler, der bildende ebenso wie der Dichter und der Musiker, neu begreift und empfindet und im Werke neu gestaltet. Jedesmal geschieht diese Interpretation nicht als eine naturalistische durch ein Aufzeigen vorher nicht gesehener und ausgedrückter räumlich-farbiger Naturinhalte, sondern jedesmal ist sie geführt und bestimmt durch ein neues geistig-seelisches Verhalten und Vermögen, das dumpf unbewußt in dem Zeitalter lebt, und das der schöpferische Künstler tiefer erkennt und erleidet als die Umwelt, und das er, diese führend und mit sich fortreißend, im Werke ausspricht. So arbeitet er mit an der Neugestaltung seiner Zeit, die in seinem Bewußtsein sich ihrer selber neu bewußt wird.

Als Auftakt zum neuen Begriff der Natur des vierten Jahrhunderts hat man längst die Schilderung zu Beginn von Platons Phaidros verstanden, wo Sokrates den lauschigen Platz an der Quelle rühmt, den sein Begleiter für das Gespräch herausgesucht hat: „Die Platane mit ihren

weitausladenden Ästen und dem hohen Wipfel, den Duft des Keuschbaumes, das den Nymphen und dem Acheloos geweihte Quellheiligtum, den erfrischenden zarten Wind, der mit sommerlichem Gesäusel sich mit dem Chor der Zikaden vermischt, und den zum Sich-Lagern einladenden Grasabhang." Einen solchen Platz, wie ihn Sokrates beschreibt, haben die Menschen in allen Zeitaltern geliebt und aufgesucht. Die Stelle im Phaidros und verwandte zu Beginn der Dichtung der Frührenaissance werden falsch ausgedeutet, wenn aus ihnen herausgelesen wird, der Mensch habe damals die Natur neu entdeckt, an der er früher achtlos vorübergegangen sei. Nicht die Natur hat er neu entdeckt, sondern die künstlerisch-dichterische Form, sich über sie auszusprechen. Durch sie wird das vorher unbewußte Erlebnis zu einem bewußten, das von jetzt ab einen neuen Platz und neue Bedeutung in seinem gesamten geistigen Besitz gewinnt und sie nach dem Gesetz des Eigenlebens jeder Form erweitert. Die Illustration zu der Schilderung des Sokrates bildet das Nymphenrelief von Vari (Abb. 528, S. 355). Auch die Helden des Argonautenkraters (Taf. XXVIII, S. 240) sind in einer offenen Landschaft versammelt, und wir sahen ja, wie Polygnot zuerst nach Mitteln sucht, diese anzudeuten. Ein Volk, das den Homer hinter sich stehen hat, kann Gott und Mensch sich überhaupt nicht anders denken als in der Natur und aus ihr heraus. Aber das Freie als landschaftliche Umgebung des Menschen, in der er lebt und spielt, und das ihn recht eigentlich umfängt, wird erst jetzt künstlerischer Vorwurf. Die Geschichte von Peleus und der sich in der Abwehr verwandelnden Thetis war hundertmal vorher schon von der archaischen Kunst dargestellt worden, aber daß sie auf der Pelike von Kamiros (Abb. 554, S. 370) an den Klippen des Meeres spielt und mit einer Badeszene verknüpft wird, das ist gänzlich neu. Die Bestrafung des Aktäon ist in ihrer mythologischen Konstruktion eine genaue Parallele zu der Rache an Pentheus. Natürlich muß sie im Walde vor sich gehen. Aber auf der Metope von Selinunt (Abb. 345, S. 210) ist von diesem kein Zug dargestellt, während das pompejanische Pentheusbild (Abb. 551, S. 368) die Felslandschaft nicht nur andeutet, sondern die Komposition auf sie aufbaut. Nur aus dem Gesetz dieser neuen Einheitsform des freien, die Figur umgebenden und umfließenden landschaftlichen Raumes, auch wenn er als Landschaft im Sinne der späteren hellenistischen Kunst und der modernen Landschaftsmalerei noch gar nicht da ist, wächst auf der Schale aus Olynth (Abb. 487, S. 336) das kümmerliche Bäumchen zwischen Athena und Herakles, und die an Felsen gelehnte Hetäre des Spiegels (Abb. 557, S. 372) läßt Eros im Freien nach dem Geliebten zielen. Der Dionysos der Exekiasschale (Abb. 316, S. 173) fährt gewiß auf dem offenen Meer spazieren, und diese poesievolle Komposition war damals eine außerordentliche Leistung. Aber daß wir das Meer dabei wirklich empfänden, dazu bleibt sie in Anordnung von Trauben und Delphinen zu dekorativ gebunden. Hingegen ist für die Darstellung des Meeresstrandes auf dem Lysikratesdenkmal (Abb. 491—493, S. 338) wirklich sehr wenig getan, das bißchen Bäume und Felsen und die wegspringenden Halbdelphine. Aber die paar Andeutungen, die wehenden Felle der Silene und der offene Raum, in dem die Figuren sich so frei bewegen, reichen aus, um uns Meerwind und Sonnenküste empfinden zu lassen. Auch wenn wir die neue Raumwelt mit ihrer neuen Bewegungsfreiheit der Figur, die sich so unmittelbar von der geschlossenen Reliefwelt des 5. Jahrhunderts (Abb. 405—407, S. 234/5) unterscheidet, erst nachher (S. 401ff.) versuchen werden, zu analysieren, so sei doch schon hier festgehalten: Das neue Naturgefühl formt einen neuen natürlichen Raum und in diesem eine neue Rolle der Figur. Aber das ist gewissermaßen nur die Außenseite des Problems. Sein innerstes Geheimnis offenbart sich in anderen Erscheinungen. Zuerst in der Erfindung des korinthischen Kapitells. Das Ornament oder wie in der Gegenwart die Ornament-

scheu ist immer die offene Lebensbeichte einer Epoche. Wenn eine so tief konservative Kunst wie die griechische, die mehr als zwei Jahrhunderte an den beiden großen Systemen ihrer Architektur, dem jonischen und dorischen, die wir oben S. 113ff. versucht haben, zu schildern, festhält, sie unaufhörlich verfeinernd und weiterbildend, wenn diese in einer mit dem Ende des fünften Jahrhunderts einsetzenden Entwicklung ein ganz neues dekoratives Prinzip ausbildet, eben das korinthische, das als neuer klassischer Baustil den beiden anderen angeschlossen und vererbt wird, und zu dem die ganze spätere Antike auf lange Zeit hinaus keine wesentliche neue Erfindung hinzubringt, dann bedeutet dieser Vorgang zuerst das Geständnis des Ungenügens der älteren Formen für die Darstellung der neuen Lebensgesinnung und nachher den bewußten Ausdruck eben dieser.

Wie jede griechische Form wurzelt auch das korinthische Kapitell in Vorformen alter Tradition, die wir hier nicht aufzeigen können. Einen Blattkranz um den tragenden Kalathos besitzt schon der Greifenbronzekessel aus Olympia (Abb. 75, S. 77), und die Vorläufer der Helikes sind jene linearen Schößlinge, die in unzähligen Beispielen aus der Palmette oder Volute loswuchern wie an dem archaischen Volutenkrater (Abb. 83, S. 82), an dem Spiegelgriff (Abb. 109, S. 98) oder auf dem Münchener Stamnos des Hermonax (Abb. 413, S. 240), und zum Aufbau der großen Tempelakrotere dienen, wie in Aegina (Abb. 120, S. 106). Die Akanthisierung der klassischen Palmette beginnt am Erechtheion in Athen selber (Taf. XIV, Abb. 176, S. 128). Kaum zweifelhaft, daß das korinthische Kapitell in Athen entstanden ist, vielleicht zuerst von jenem Kallimachos entworfen, der trotz so vieler gelehrter Vorschläge immer noch nicht faßbare Künstlerpersönlichkeit geworden ist. Aber die wirkliche, die entwickelte Akanthusornamentik und das wirkliche Akanthuskapitell gehören erst der Mitte des IV. Jahrhunderts. Noch das Kapitell vom Tempel der Athena Alea von Tegea (Abb. 509, S. 345) ist im Vergleich mit der späteren Form gedrückt, die zwei Blattreihen des Kalathos sitzen zu dicht und wuchern zu üppig, die Helikes wachsen zu kurz. Das Modell aus Epidauros (Abb. 514, S. 348) hingegen besitzt die große lichte Leichtigkeit, die von da ab zum korinthischen Typus trotz verschiedener Varianten gehört. Das Lichte: Die klare Einteilung der zwei Akanthusblattreihen von je acht Gliedern und daraus das achtfache Aufsteigen der wasserstrahldünnen Helikes. Das Leichte: Weder Blätter noch Stengel tragen wirklich. Sie folgen im Überhängen der Blattspitzen und im Sich-Einrollen nur spielend dem eigenen Gesetz. Ja, so unbeschwert, so ungestört ist ihr Wachstum, daß über den mittleren Helikes, die nicht zur Abakusplatte aufsteigen, sie also auch nicht tragen, noch eine Blüte herauswächst, und daß von den sich nach dem Vorbild des jonischen Kapitells (Abb. 174/5, Taf. XIV) an den Ecken zur Volute vereinigenden Stengeln nochmal je eine Knospe aus den Zwickeln sprießt. Das korinthische Kapitell mit seiner Verleugnung der körperlichen Schwere ist der reine Ausdruck der Tendenzen des Jahrhunderts.

Aber noch mehr. Mimmermos (fragm. 1) zuerst scheint das unübersetzbare Wort von den *ἥβης ἀνθέα* geprägt zu haben, von den Blumen der Jugendreife. Die Blüten- und Blumenhaftigkeit des menschlichen Gewächses ist ein eigentlich griechischer Gedanke, der an der ganzen Entwicklung der schönen Knaben- und Mädchenfigur vom Spätarchaischen bis zu Polyklet mitarbeitet. Im Korinthischen wird die Säule selbst eine Art großer Blüte, und so bricht eine Absicht wieder durch, die schon im Archaischen „Idee" war. Das Griechische ist eine fortwährende Entelechie. Das archaische dorische Kapitell schon hatte am Halse eine Blattreihe (S. 115), und das Palmettenakroter auf der Grabstele (Abb. 187, S. 130) mit seiner reichen Geschichte versuchte, die Steinplatte in Blüte zu wandeln. Aber jetzt sind alle die abstrakten



Bildfries der sogenannten Ficoronischen Ciste. Rom, Museo Villa di Papa Giulio. Bronze. Höhe des Figurenfrieses 0,23 m.
Nach Emil Braun, Die Ficoronische Ciste, Leipzig, Wigand 1848 Tafel II

tektonischen Bindungen des archaischen und des großen Stils lockerer geworden, und so wird die hinreißend herrliche Erfindung der Akanthusblume des Lysikratesdenkmals (Abb. 409, S. 388) möglich. In einer Gegenbewegung wird in fünfmaligem Anlauf als Sockel Blattkelch auf Blattkelch getürmt, bis endlich ein sechster sich mit breiten Akanthusblättern öffnet, um einen neuen und die eigentliche Blüte mit Fruchtkolben, neuen Blättern, sich verschlingenden Schößlingen und Blumenrosetten zu entsenden. So wird der getragene Dreifuß darauf die eigentliche „Blüte des Sieges".

Der Akanthus kommt nicht durch einen willkürlichen Gewaltakt als unmittelbar aus der Natur herübergenommenes Vorbild in die griechische Ornamentik, auch nicht als religiös-symbolisches Motiv, das er nie war, sondern aus seiner Formverwandtschaft mit der Palmette, die sich in schrittweiser Annäherung leichter ihm angleichen ließ als irgendeiner anderen Blattform. Und wenn nachher dieses Akanthusblatt in Kapitell, auf den Simen (Abb. 499, S. 341; Abb. 511/2, S. 346/7) und an der Decke der Tholos von Epidauros (Abb. 513, S. 347) mit einem Stengelwerk verbunden wird, das gar nicht zum Akanthus gehört, sondern von der Pflanzenfamilie der Doldenträger übernommen ist, dann wird die unnaturalistische Absicht der neuen Motive nochmal deutlich. Der Stil sucht möglichst lebendige, differenzierte und bewegliche Naturformen, um seine Nervosität auszudrücken. Ihre naturalistisch-organische „Richtigkeit" ist ihm gleichgültig. Am Deckel des Alexandersarkophags (Abb. 534, S. 357) ist Weinlaub im Zickzack als Friesornament verwendet. Vielleicht in dionysischer Symbolik. Aber seine trockene Nüchternheit zeigt die organische Überlegenheit jener unorganischen Akanthusmotive. „Organisch" ist im Griechischen eine künstlerische, keine naturwissenschaftliche Kategorie.

Zum korinthischen Stil gehören die reichen, aus dem Jonischen überkommenen Zierornamente, die Kymatien, Astragale, Maeander, laufenden Hunde usw., durch deren allerhöchste Präzisionsarbeit die Tholos von Epidauros (Abb. 510—513, S. 346/47) zum technischen Wunder wird. Zum IV. Jahrhundert gehört überhaupt eine Meisterschaft des rein Handwerklichen, in der die ganze goldschmiedehafte Akribie des Archaischen (Abb. 164/5, Taf. XII, S. 120) wieder auflebt. Wie das korinthische Kapitell nur dann seine Idee erfüllt, wenn das gezackte Blattwerk und die Kanten und Rinnen der Helikes bis zur letzten Schärfe durchgebildet sind, so findet der reiche Stil der Zeit in Häufung von glitzerndem und funkelndem Ornament an miniaturhaften Figurenfriesen wie am Klagefrauen- und Alexandersarkophag (Abb. 533/34, S. 357) kaum sein Genügen. Auch zum V. Jahrhundert gehörte die Pracht. Aber sie hatte der ethischen Größe zu dienen. Im IV. dient sie sich selber. Es ist die Zeit der eigentlichen Marmorwirkung, weil der Stein durch die raffinierteste Behandlung zu seiner eigentlichen Leuchtkraft entwickelt wird. Es ist die neue Blüte der Goldschmiedekunst, von der uns in der goldenen Nike auf dem Zweigespann (Abb. 560, S. 378) eine wunderbare Probe erhalten ist. Im IV. Jahrhundert beginnt der Luxus des silbernen und goldenen Tafelgeräts auch im Privathause, und die Verwendung von Gold und Farbe in der dazu so wenig geeigneten Keramik wie auf der Peleus-Thetis-Pelike von Kamiros (Abb. 554, S. 370) entspringt der Konkurrenz mit einer modernen Produktion in edlerem Material. Ja, durch diesen Sinn für die besondere Schönheit der stofflichen Erscheinung erhält auch das Menschenwesen seinen neuen eigentümlichen Zauber. Die Begegnung von Paris und Helena, so, wie sie auf der Hydria aus Kertsch (Abb. 552, S. 369) erzählt wird, enthält kein mythologisches Pathos mehr. Was kein Künstler des V. Jahrhunderts gewagt hätte: Helena, die Frau, die Gattin des Menelaos, empfängt, sich halbnackt zeigend, den Fremdling. Dieser, der Knabe, nähert sich, vor Staunen halb gelähmt, und wird der schönsten Frau gewahr. Das ganze Bild gilt der reinen Schönheit als solcher. Alle Figuren der Komposition

sind als besonders zarte, anmutige, mit kostbaren Stoffen bekleidete, geschildert. Aber ihren Mittelpunkt bildet eben Helena, indem sie die Wirkung ihres schönen Frauenleibes spielen läßt. Die Schönheit als solche, nicht die heroische Schönheit, nicht die mythologische oder die athletische, sondern die absolute Schönheit des stofflichen Körpers um seiner selbst willen ist eine Entdeckung des IV. Jahrhunderts. Die Schönheit als Idee, das ist der Beitrag der bildenden Kunst zur Ideenlehre Platons.

Die Akanthusornamentik hat an einer bestimmten Stelle eine einzigartige Erscheinung aus sich herausgetrieben. Auf der Akanthussäule in Delphi, einem über 8m. hohen Pflanzenstengel aus pentelischem Marmor, der nicht der einzige seiner Art war, sondern als hoher Votivträger auch in anderen Heiligtümern, wie in Athen und in Korinth, stand, — auf der Akanthussäule in Delphi — und dies ist eben die einmalige delphische Lösung —, stehen drei tanzende Mädchen in kurzen Chitonen und mit eigentümlichen Kronen aus spitzen Schilfblättern auf dem Kopf (Abb. 9, S. 9). Die Tänzerinnen sind Karyatiden, lakonische Mädchen, die von der Artemis von Karyai in Lakonien, in deren Kulte sie tanzten und dazu die Schilfkronen trugen, ihren Namen haben. Die delphische Säule trug als Weihgeschenk an Apollo einen Dreifuß, war gewiß ein spartanisches Staatsdenkmal und eben deshalb mit dem sprechenden Symbol der lakonischen Artemisdienerinnen geschmückt. Die Tänzerinnen tragen den Dreifuß nicht wirklich, das wäre mit ihrer Tanzbewegung nicht vereinbar, sondern sie umgeben das letzte Pflanzenstück der Säule, das den Kessel des Dreifußes trug, dessen Beine auf auslaufenden Akanthusblättern in gleicher Höhe mit den Mädchenfüßen standen. Nichts steht im Wege, die schlicht frontal und flächig gehaltenen Figuren der Tänzerinnen, die noch gar nichts ahnen lassen von der kontrapostisch bewegten Tanzfigur der späteren Entwicklung wie der Mänade des Skopas (Abb. 579, S. 381), und deren wehende Falten des hochgegürteten Chitons so einfach gehalten sind, in das erste Viertel des Jahrhunderts zu setzen.

Die Akanthussäule verbindet sich also mit den tanzenden Mädchen aus einem bestimmten politischen Anlaß des Votivs. Aber dies eben ist das Charakteristische. Die Karyatiden sind so Einheit mit der Säule geworden, als wüchsen sie aus dem Akanthus heraus, als wäre die menschliche Figur die letzte Blüte des Pflanzenstengels. Ja, gerade darin beruht eine besondere Schönheit dieser vielgetadelten Komposition, daß die völlig Ornament gewordenen Tänzerinnen ganz mit dem Akanthus verschmelzen, wie die zu Lorbeer gewordene Daphne. Darin unterscheiden sie sich von den Koren der Erechtheionvorhalle (Abb. 80, S. 79; Abb. 390, S. 227), die keine Falte ihrer Würde im Dienste preisgeben und, aus dem Verbande der Halle entlassen, in sich geschlossene Tempelbilder abgäben.

In jenem Einswerden aber von Pflanze und Figur, wie an der delphischen Säule, an den Simen des Athenatempels von Priene (Abb. 499, S. 341) oder der Tholos von Epidauros (Abb. 512, S. 247), wo die Löwenköpfe aus den aufgeregten Akanthusranken herauszuwachsen scheinen, aus jener Erweiterung des organischen Grundbegriffes griechischer Weltbetrachtung, aus der weiterhin Bildungen entspringen wie das Ornament der Ficoronischen Ciste (Taf. XXXIV) mit den Sphingen, deren Schwänze in Palmettenspiralen übergehen, in der Einbeziehung der menschlichen Gestalt in eine höhere vegetabilische Ordnung, von der sie ihr neues Lebensgesetz empfängt, ist die selbstherrliche Isolierung der klassischen Figur des V. Jahrhunderts preisgegeben. Wir haben ja oben S. 324f. die Übergangserscheinungen gestreift. Jedes neue große Zeitalter der Kunst verwirklicht neue Einheitsideen, neue Zusammenfassungen vorher disparater Größen und Teile. Die neue Einheitsidee des IV. Jahrhunderts ist die Liebe, noch nicht jene des Wortes des heiligen Paulus „Und hätte der Liebe

nicht" usw., obwohl eine Vorstufe zu ihr, auch nicht ganz jene der Eroslehre in Platons Symposion, wenn auch diese mitumfassend, sondern eine, die nur aus der Kunst zu erfahren ist.

Am deutlichsten sprechen die Grabreliefs. Auf dem Relief Abb. 522, S. 352 ist offenbar die auf dem Stuhl mit Schemel sitzende junge Frau die Hauptfigur, die Verstorbene, der das Grabmal gilt. Es ist, als wollte sie sich zum Besuch der Alten, ihrer Mutter, vom Sitze erheben. Deshalb sind die Füße unter dem Stuhl zurückgestellt, ist der Oberkörper vorgeschoben. Aber sie ist zu kraftlos, sie kann nicht mehr. So streckt sie, wie Hilfe suchend, der Mutter die beiden Arme entgegen, die diese mit der einen Hand ergreift und stützt, während sie mit der anderen tröstet, beschwichtigt, ja vielleicht gleich die Wangen der Kranken streichelt. „Es wird bald besser gehen." Wehmütig blickt eine der anderen in die Augen. In der Komposition sind die Figuren so angelegt, daß die Körper gleichsam ausweichen, um nur die Empfindungsgebärde der Arme (oben S. 307ff.), die Annäherung der Gesichter und das Sich-Suchen der Augen zur Geltung zu bringen. Liebesblick und verschlungene Hände begegneten uns zuletzt beim Orpheusrelief (Abb. 407, S. 234). Dort war dieser Ausdruck der Gemütsbewegung Teil der noch heroischen Gesamtkomposition. Jetzt ist die Liebesnähe zweier Figuren der eigentliche Sinn des Bildes. Noch auf dem Grabrelief in London (Abb. 478, S. 331) bleiben die beiden Figuren, Herr und Diener, in klassischer Distanz von einander. Aber auf dem Relief der Ameinokleia (Abb. 521, S. 351) sind sie sich nahe gerückt, und der entscheidende Zug besteht darin, daß die auf dem einen Fuß unsicher stehende schöne Frau sich mit den Fingerspitzen der rechten Hand auf den Kopf der Sklavin aufstützt. Es ist, als fließe durch die Arme ein Zug verbindender Sympathie von einer Figur in die andere hinüber, und wenn auf dem Grabrelief des Prokleides (Abb. 474, S. 328) die Handschlaggebärde isoliert ganz in den Mittelpunkt gerückt ist, so ist sie eben der zentrale Ausdruck der die Gestalten verbindenden Liebe, der des männlichen Sohnes zu seinem alten Vater, der des kraftlosen Greises, der bewundernd zu der Heldengestalt aufsieht, die jetzt ist, was er einst war. Und wenn ein später Schößling der großen attischen Grabmalkunst, das handwerkliche Relief der Plangos (Abb. 525, S. 353) die Sterbeszene der Mutter im Kindbett wiedergibt, so geschieht das Zuhilfeeilen und das Umfangen der ohnmächtig Hinsinkenden mit der Fingerspitzenzartheit der Gebärde, die die ganze Gattung von der Mitte des Jahrhunderts ab erfüllt.

Diese Grabreliefs bilden eine eigentliche dialogische Welt und sind die „sprechenden" Parallelen zu der attischen Prosa Platons und Xenophons, in der das Gespräch als Kunstform die subtilste Geschmeidigkeit erreicht. Im Parthenonfries (Abb. 378, S. 221) hatten die Götter angefangen, sich zu unterhalten. Aber das ist ein Gespräch wie von Leuten, die bei Tische zu weit voneinander gesetzt sind, und noch auf dem Votivrelief in Kopenhagen (Abb. 406, S. 255) stehen die Götterkönige und -königinnen stumm nebeneinander. Aber auf dem Urkundenrelief von 375/4 (Abb. 483, S. 334) bezieht sich eine Figur auf die andere, und eben hier beginnt auch die Unfeierlichkeit und Schlichtheit der Haltung der Figur, die „Desinvoltura", die auch zur Grazie des platonischen Dialogs gehört. Denn, wenn man bedenkt, daß die großen attischen Grabreliefs, die hervorragenden Bildhauerarbeiten unter ihnen, nur von reichen Leuten und von der herrschenden Gesellschaftsschicht in Auftrag gegeben sein können, wie wenig ruhmredig sind sie. Kein Prunk von Wappen und Würden wie an den Grabmälern von der Gotik ab bis in den Barock, kein Produzieren kostbarer modischer Gewänder, von Perlenketten und Ordenssternen, ja überhaupt kein „Herrschen". Nur die rein menschliche zarteste gütigste Hingabe an gegenseitige Liebe und den Schmerz der Trennung.

Dieses Element dialogischer Liebe zieht nun immer weitere Kreise. Man hat längst

gesehen, daß mit der Gruppe der Eirene mit dem Plutosknaben (Abb. 484—486, S. 334/5) nicht nur das Kind in die Kunst einzieht, sondern auch der Ausdruck der Mütterlichkeit in einer Gruppe. Kinder treten schon auf der Amphiaraosvase (Abb. 97, S. 89) auf, und die archaische Kunst (Abb. 308/9, S. 160f.) ist reich an Darstellungen der Mütterlichkeit, als eigentlichem Charakter ihrer großen Göttinnen. Aber Plutos ist ursprünglich ein in der Erde hausender Unterweltsdämon patriarchalen Charakters, also ein alter Mann, wie alle alten Agrargötter. Mit seiner Darstellung als Kind wird er auch einbezogen in die Sphäre des Zarten, Unschuldigen, vegetabilischen Pflegebedürftigen. Reichtum braucht mütterliche Liebe, um nach den Zerstörungen des Krieges wieder zu wachsen. Eirene ist bei Hesiod eine Hore, eine jungfräuliche Göttin, eine Tochter von Themis und Zeus, und eine Personifikation des strengen göttlichen Weltregiments. Jetzt wird mit ihrer Mütterlichkeit ein eigentümlicher Schwebezustand von Milde und Zuneigung einerseits und Hinstreben des Kindes andererseits geschaffen, der dem großen Stil, der keine Kinder darstellte und die Gottheit in sich ruhen ließ, unerreichbar war. In der Hermesgruppe des Praxiteles in Olympia (Abb. 573/4, S. 379) ist das Kind noch kindlicher geworden und noch merkwürdiger. Denn Dionysos war doch im Archaischen, bei Sophilos (Abb. 233, S. 137), Amasis (Abb. 256, S. 144) und Exekias (Abb. 316, S. 175) ein brausender stürmischer bärtiger Urgott. Auch Hermes war so, wie ihn die bärtige Herme (Abb. 81, S. 80) bewahrte, ein urmännlicher Zeugungsgott. Jetzt hat er, der schlanke Jüngling, das eben geborene Götterkind zu den nysaeischen Nymphen zu tragen, bei denen es aufwachsen soll, und neckt es mit der hochgehaltenen Traube. Aus dieser Mütterlichkeit als neuem, die Figuren zueinander treibendem dynamischem Element, wächst dann im frühen Hellenismus die großartige Gruppe von Mutter Niobe mit dem Töchterchen (Abb. 517, S. 330) heraus. Kind und Niobe sind so eins geworden, daß es ist, als wollte die Mutter das Kind wieder in ihren Schoß zurücknehmen. Der Niobide aber auf dem Relief der phidiasischen Schule (Abb. 455, S. 265) könnte ebensogut ein in der Schlacht Verwundeter sein, den seine Schwester nach Hause trägt.

Dieses dialogische Hinüber und Herüber, das zum Spiel gehört, macht den Zauber des entzückenden gravierten Spiegels (Abb. 556, S. 372) aus, bei dem man an das Brettspiel des Exekias (Abb. 217, Taf. XX, S. 137) zurückdenken mag, mit seiner wappenartigen Korrespondenz der Bildhälften. Mit der lockeren Haltung der drei Figuren des Spiegels, von denen jede in Stellung und Gebärde ganz nur ihrem eigenen Charakter gehorcht, beginnt das Gesellschaftsbild, die griechische Parallele zur venetianischen Entwicklung von Giorgione ab. Wir können auch nicht ahnen, was uns davon mit der griechischen Malerei verloren gegangen ist. Denn die Vasenbilder, Paris und Helena (Abb. 552, S. 369) und Herakles unter den Hesperiden (Abb. 553, S. 369) stellen nur einen schwachen Reflex von ihr dar. In ihnen ist die Komposition auf die Erfordernisse der Vasendekoration hin angelegt. Jedesmal mit einem Zentrum. Auf dem einen die in einem spitzen gleichschenkeligen Dreieck angelegte Gruppe von Paris und Helena mit dem einen Eros darüber, auf dem anderen Herakles unter dem Wunderbaum. Von diesem Mittelpunkt ab verklingt die Erregung über das mythologische Ereignis auf den Seiten in je drei Figuren, deren Motive von dem Platz für die Henkel mitbestimmt werden. Übersetzt man aber die Bilder aus dem Zwang, der ihnen die Gefäßform auferlegt, in die freie Fläche zurück, dann ergeben sich lose Gruppen von anmutig bewegten stehenden, sitzenden, gelagerten Figuren, die ihr Dasein genießen und sich unter sich unterhalten. Das ist eine völlig neue Situation gegenüber den polygnotischen Bildern wie dem Pariser Krater (Taf. XXVII, S. 240) mit dem schicksalschwülen Abwarten seiner einsamen Helden. Eben jenes dialogische Sich-in-Verbindungsetzen der einen Figur mit der anderen, das Zueinander-Blicken, Sich-aneinander-Lehnen, das kompositionelle

Zusammenklingen der Figuren untereinander, ihre Vertraulichkeit und die wohlige Atmosphäre ihres gepflegten Götterdaseins umschließen sie zu einer neuen Einheit, die eine Parallele bildet zu der so anders gestimmten Figurengruppe der Grabreliefs.

Die reichste Ausgestaltung des Gesellschaftsbildes des IV. Jahrhunderts, die wir besitzen, ist die Ficoronische Ciste (Taf. XXXIV). Auch auf ihr ist ein Vorbild, das wir nicht kennen, von gewiß größerem Umfang, lockerer Gesamthaltung und uns gänzlich unerschließbarer, malerischer Durchbildung im einzelnen dem zu schmückenden Gefäßkörper angepaßt, zusammengedrängt und in reine Zeichnung übersetzt. Aber es bleibt noch genug Neues daraus zu erfahren. Nicht eine Darstellung von Kämpfen, an denen das Argonautenabenteuer so reich war, sondern Szenen des Ausruhens, des Genusses, der Müdigkeit und des Nichtstuns nach den Gefahren der Fahrt. Ein Figurenband, aber ohne alle jene Spannungen und Antithesen, die zu jenem des V. Jahrhunderts (Abb. 385, S. 224; Abb. 389, S. 226; Abb. 392/3, S. 228, S. 317) gehörten. Ja, als Figurenband gerade darin gänzlich neu, daß die Komposition zwar in einzelne lose aneinander gereihte Teile zerfällt, daß aber in dieser die einzelnen Gruppen immer durch das gegenseitige Bezugnehmen ihrer Figuren in Stellung, Blick, Gebärde zusammengehalten sind. An der Amykosgruppe sind nicht weniger als neun Teilnehmer beteiligt. Um und auf dem Schiff sind fünf versammelt. Nur wenige tun etwas Bestimmtes. Einige sind lässig gelagert in jener herrlichen Entspannung der Athletengestalt, die sich vom Kephalos des Parthenon-Ostgiebels (Abb. 382, S. 223, S. 312) herleitet. Die meisten sitzen oder stehen, wobei es immer auf die Entlastung des Körpers abgesehen ist. Die Gruppe der Freunde, in deren einer, der vom Rücken gesehene, seinen Arm um den Hals des anderen legt, in deren anderer wieder ein vom Rücken gesehener neben dem Sitzenden steht, zeigen am klarsten die Absicht der Komposition, das harmonische Zusammenleben befreundeter Menschen in der Gnade ihrer Schönheit und dem Glück seliger Natur. Nicht der Faustkampf selbst mit dem Bebrykerkönig ist geschildert, sondern dessen Bestrafung. Der eigentlich heroischen ἀκμή ist überall ausgewichen, und deshalb wird auch die Athletenszene humoristisch travestiert. Durch das ganze Bild, in dem das Auge wohlig von einer Gestalt zur anderen weitergeführt wird, geht eine deutliche antiheroische Absicht. Dafür ist es erfüllt von einer neuen süßen Atmosphäre südlicher Freiheit in der Natur, und man möchte fragen, ob nicht das Original eine Szene enthielt, in der Musik gemacht wurde.

Die musikalische Atmosphäre, ja Atmosphäre überhaupt: in ihr leben die Musen der Musenbasis von Mantinea (Abb. 532, S. 356), diese stillen Daseinsfiguren, die sich nur durch eine zarte Neigung des Hauptes, durch eine schlichte Variante der Falten des Gewandes, durch eine nur eben begonnene Körperbewegung voneinander unterscheiden. Atmosphäre ist zuerst der freie luftige Raum, der sie umgibt, in dem sie nicht mehr wie die Relieffigur des V. Jahrhunderts (Abb. 405/6, S. 235; Abb. 411, S. 258) die Fläche bis an den oberen Rand füllen, und in dem so viel Zwischenraum zwischen ihnen bleibt, was der klassische Stil (Abb. 405—407, S. 234/5; Abb. 410, S. 237) nicht duldete. Atmosphäre sind die malerischen Schlagschatten, die sie gemeinsam auf den Hintergrund werfen, und deren Wirkung der Künstler berechnete, was nie einem Meister des heroischen Stils eingefallen wäre. Atmosphäre bildet der Zusammenklang im Faltenspiel der Gewänder, in denen ein gemeinsamer Rhythmus durchgeführt, aber zugleich durch die feinste Nüancierung variiert wird. Atmosphäre ist jedenfalls ein der einzelnen Figur übergeordnetes Element, in dem die Vielzahl zusammengefaßt ist, die einzelne untertaucht und erst im Zusammenklingen ihr eigentliches Wesen gewinnt. Die Erechtheionkoren (Abb. 80, S. 78; Abb. 390, S. 227) oder die Götter des Votivreliefs (Abb. 406, S. 235) brauchen keine Atmosphäre und schaffen keine. Aber die Frauen des Klagefrauensarkophags (Abb. 533,

S. 357) erfüllen erst als Chor und in jenem wunderbaren Abgestimmtsein der einen auf die andere ihre Aufgabe, und wenn man sie lange betrachtet, ist einem, als müßte plötzlich ihr Gesang anheben. Nach dem gleichen Gesetz wird die eleusinische Dreiheit erst auf dem Votivrelief (Abb. 527, S. 354) Gruppe, was sie auf dem Relief des strengen Stils (Abb. 405, S. 235) noch nicht ist. An dieser Gruppenbildung nehmen die unter sich so freundschaftlich verbundenen Ärzte des Asklepiosreliefs (Abb. 526, S. 354) ebenso Teil wie die Götter selber. Die Athleten der Basis (Abb. 530, S. 356) bilden zusammen mehr eine Palaestra als dies je ein palaestritisches Vasenbild (Abb. 298, S. 161) getan hat, und jetzt verstehen wir auch, daß die Atmosphäre des Nymphenreliefs von Vari (Abb. 528, S. 355) mehr ist als nur die Landschaft der Höhle. Auch auf ihm wird musiziert.

Wie man auch Haltung und Blick der Aphrodite von Knidos (Abb. 571/72, S. 378) interpretieren mag, ob als Scheu vor einem Lauscher oder als instinktive weibliche Scham und Liebessehnsucht, jedenfalls sind Einsamkeit und Ferne mitschwingende Komponenten der Erfindung. Ferne, ein bestimmtes oder unbestimmtes Ziel außerhalb der Figur. Einsamkeit eine Reaktionsempfindung auf die Welt, von der wir uns getrennt und entfernt fühlen, die aber auch da ist. Die Leda des Timotheos (Abb. 567, S. 376) blickt in die Höhe, wo der Adler schwebt, der den Schwan in ihrem Schoße bedroht. Auch Meleager (Abb. 582, S. 383) blickt in die Ferne und sucht ebenso wie der Apollo vom Belvedere (Abb. 584, S. 384), die Artemis von Versailles (Abb. 586, S. 384) und der Alexander Rondanini (Abb. 546, S. 363) dort ein Ziel. Und wenn unsere Deutung des betenden Knaben (Abb. 597, S. 388) als Ganymed richtig ist, dann blickt auch dieser zum Himmel, wo der Adler schwebt. Alle diese Meisterwerke des IV. Jahrhunderts sind also in ihrem Tun oder in ihrer Empfindung durch ihre Umwelt bestimmt, auf die sie reagieren. Dies geschah nie einem archaischen oder klassischen Gott, der entweder geradeaus blickte oder wie die Athena Lemnia (Abb. 457, S. 265) oder der Apollo von Cherchell (Abb. 473, S. 323) nieder zum Beschauer. Der Poseidon von Artemision (Taf. XXVIII, S. 252) schleudert zwar seine Götterwaffe in die Ferne, aber er tut es wie ein Athlet auf ein nahes Ziel. Der Blick in die Ferne, ja überhaupt die Einbeziehung der Götterfigur in eine unbestimmte Weite, ist erst eine Leistung des IV. Jahrhunderts. Auch der Herakles des Skopas (Abb. 580, S. 382) blickt in die Zukunft neuer Heldenkämpfe, der des Myron (Abb. 429, S. 252) hatte ruhig neben sich herabgesehen.

So erhält unser Begriff der Atmosphäre eine neue Wendung. Jede dieser Göttergestalten lebt nicht nur in einem neuen Raum, von dem nachher S. 401ff. zu sprechen ist, sondern in dem eigentümlichen Schwebezustand ihrer Empfindung spielt eine Umwelt mit, von der sie bestimmt wird, und die wir miterleben, wenn sie als solche auch gar nicht dargestellt ist. In jeder Schöpfung ist dies verschieden. Das Mitleid, von der die Leda des Timotheos (Abb. 567, S. 376) ergriffen, den Schwan umfängt, zugleich den Mantel öffnet und aufwärts blickt, als wüßte sie, daß der Himmelsgott begehrt, sie liebend zu umfassen, die Sehnsucht, mit der der betende Knabe (Abb. 597, S. 388) Körper und Arme dem Himmel entgegenstreckt, die willenlose Hingabe, in welcher der Ganymed des Spiegels (Abb. 559, S. 373) sich vom Adler entführen läßt, und die schwärmerische Gelöstheit des Pothos (Abb. 583, S. 383) einer allgemeinen Liebesempfindung entgegen kann man als kosmische Erotik bezeichnen, die das Jahrhundert erfüllt, und von der Diotima im sokratischen philosophischen Gespräch seherisch dichtete. Auf den Vasen mit den Parisgeschichten (Abb. 552, S. 369) und auf zahllosen anderen ist ja ein unaufhörliches Hin-und-Hergeflatter von Eroten, den eigentlich dialogischen Liebesschwätzern, und wenn das neue Zeitalter auch sein besonderes heroisches Pathos hat, das wir nach-

her S. 406 zu schildern haben, so hat es zwei große Götter einer neuen Empfindsamkeit als völlig moderne geschaffen, durch die es eigentlich beherrscht wird, und welche die klassische Kunst nicht kannte, die nackte Aphrodite und den wirksamen Eros. Es ist nur eine andere Fassung des gleichen Gesetzes der bestimmenden Umwelt, wenn die Mänade des Skopas völlig außer sich ist. Außer sich in der Erregung ihres heldenhaften Mädchentums ist auch die Athena — Jeanne d'Arc des Timotheos (Abb. 569, S. 377). Das „Außer-sich-sein" wird uns noch öfter begegnen.

Denn nun ist zuerst aufzuzeigen eine Welt des Schmerzes, welche die Figur als eigene Atmosphäre umgibt und abschließt. Dahin gehört die Demeter von Knidos (Abb. 479, S. 332) mit ihrem nach der verlorenen Tochter In-die-Ferne-blicken, und später im Hellenismus das Außer-sich-sein der Mutter Niobe (Abb. 518/9, S. 350). Aber auch das Porträt des Euripides (Abb. 539, S. 360) gehört dahin mit dem erstarrten In-sich-hineinhorchen nach den Dissonanzen des Lebens.

Auch der Asklepios von Melos (Abb. 481, S. 333) hat Anteil an dieser Erkenntnis. Mit ihm beginnt eine neue Reihe und die besondere Atmosphäre der Einsamkeit der großen Unterweltsgötter, zu der auch der sogenannte Eubuleus (Abb. 589, S. 385) und der Sarapis des Bryaxis (Abb. 588, S. 385) gehören. Sie haben die Nacht um sich und scheinen nur zu kurzer Offenbarung in den Tag gekommen zu sein, um wieder in sie unterzutauchen. In das Wechselspiel von Halbtag und Halbnacht ist auch der Aristonautes des Grabreliefs (Abb. 476/7, S. 330) eingetaucht, der wie ein Schatten der Unterwelt vor uns vorbeistürmt, und dem Geheimnis der jenseitigen Welt entgegen sehend blickt der Jüngling auf dem Grabrelief von Ilissos (Abb. 475, S. 329) ziellos in die Weite, den der alte Vater schmerzvoll bewundert.

Aber mit dieser den Helden betrachtenden Figur beginnt wieder ein neuer Fall: Das Verhältnis zwischen Gestalt der Kunst und Beschauer. Vor welchem Unbekannten bedeckt die Knidierin (Abb. 571, S. 378) scheu ihre Scham? Schließlich doch vor uns, dem Beschauer. Für wen steht Sophokles (Abb. 541, S. 361) in der stolzen Pose seines Selbstbewußtseins da, für wen stellt sich der Apollino in Florenz (Abb. 568, S. 377) aus, und für wen eilen Apollo vom Belvedere (Abb. 584, S. 384) und Artemis von Versailles (Abb. 586, S. 384) mit einer gewissen Eitelkeit vorbei? Für den Beschauer. Und Pentheus (Abb. 551, S. 368) stirbt vor uns wie auf dem Theater. Und wem fließt der Körper des Apollo im Palazzo Vecchio in Florenz (Abb. 599, S. 400) entgegen? Dem Beschauer. Jedes Bildwerk rechnet aus der Phantasie des Künstlers heraus mit dem Beschauer, zuerst dem Künstler selber. Aber zur ägyptischen Figur und nachher ebenso zur griechisch-archaischen und zur klassischen gehört ihr objektiver Charakter, das heißt, sie ist zuerst und ausschließlich Weihegabe an die Gottheit und diese selber, gleichgültig, wo sie aufgestellt ist, wie und ob man sie überhaupt sieht. Jetzt aber, im IV. Jahrhundert ist „das Gesehen werden" ein Teil der künstlerischen Berechnung. Ja, noch mehr, nicht bloß das Gesehenwerden, sondern die direkte Verbindung mit dem Betrachter durch den Blick. Dieser ist das Neue am ausruhenden Satyr (Abb. 576, S. 380). Diese wunderbare Situationsfigur, in welcher die Unheimlichkeit des Waldes und die Zartheit der Wildnis in dem nur in einer Laune ausruhenden Dämon personifiziert ist, blickt uns an wieder in einem Schwebezustand von Schalkhaftigkeit und Wildheit, Zuneigung und Liebenswürdigkeit, so daß wir nie recht wissen, woran wir sind. Jenes transitorische Verhältnis zwischen Ruhe und Bewegung, das zur klassischen Figur gehörte, aber in ihr körperlich gefaßt war, ist jetzt ins Seelische übersetzt mit der Wirkung einer eigentümlichen neuen Intimität der Figur. Diese beruht eben auf dem neu gebildeten Kontakt zwischen Bildwerk und Beschauer, der in all das, was wir als Atmosphäre der Figur



Abb. 599. Apollo. Florenz, Palazzo Vecchio. Marmor. Römische Kopie. Überlebensgröße.
Nach Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Nr. 342.



Abb. 600. Der Eros von Centocelle. Rom, Vatikan. Marmor. Römische Kopie. Höhe 0,85 m.
Nach Aufnahme Anderson 6610.

beschrieben haben, mit einbezogen wird. Was wird der Satyr im nächsten Augenblick mit uns beginnen? Denkt er sich einen Schabernack aus, oder wird er mit einem Purzelbaum davon eilen oder will er uns zu einem Liebesabenteuer verführen? Und wenn der Eros von Centocelle (Abb. 600, S. 400) so von unten herauf seinen fixierenden Blick in die Ferne sendet, fühlen wir uns von ihm getroffen, und auf uns zielen Eros und Hetäre des Spiegels (Abb. 557, S. 372).

Diese Situationsfiguren mit ihrer Atmosphäre und Intimität gehören in die mittleren Jahrzehnte des Jahrhunderts, etwa von 360—330 v. Chr., und man wird kein Bedenken tragen, den Ruhm des Praxiteles gerade an sie zu knüpfen. Denn eben die knidische Aphrodite und der Apollo Sauroktonos (Abb. 575, S. 380) sind die Hauptbeispiele einer poetischen Verdichtung einer nicht dargestellten Umwelt in der Figur. Aber die unbeschreibliche innere Ausbalanziertheit dieser Werke dauert nur ein paar Jahre, und langsam rückt die Figur wieder in eine andere Umwelt. Auf der Hydria aus Kyrene (Abb. 553, S. 369) sitzt Herakles, auf der aus Alexandria (Abb. 555, S. 371) Paris in der Bildmitte. Aber obwohl jener von den Hesperiden empfangen wird, und diesen die Göttinnen umgeben, die seinen Richterspruch erwarten, verharren beide

in einer merkwürdig beziehungslosen Isolierung. Sie sitzen da, frontal gesehen und blockhaft, wie berühmte Preisboxer in einer sie bewundernden Umgebung, mit der sie aber nicht sprechen können. Das Dialogische hat in diesen Helden aufgehört. Ähnlich wie sie sitzt der Ares Ludovisi (Abb. 596, S. 388) wieder mit dem sein Ziel in der Ferne suchenden Blick. Aber so sehr die Figur auf das Betrachtetwerden hin komponiert ist, sie hat keine Verbindung mehr mit dem Beschauer. Der Gott ist einsam. Der Sandalenbinder (Abb. 591, S. 386) dreht ausdrücklich, wie um mit jemand zu sprechen, seinen Kopf herüber, aber auch er ist ganz unintim und ungesellig. Diese neue, situationslose Einsamkeit der Figur ist am eindeutigsten gestaltet im Agias von Delphi (Abb. 595, S. 388) und im Apoxyomenos des Lysipp (Abb. 590, S. 386).

Der Apoxyomenos ist genau so Paradefigur, wie der Apollino (Abb. 568, S. 377) und der Apoll vom Belvedere (Abb. 584, S. 384). Aufdringlich streckt uns der Athlet seinen rechten Arm entgegen, um uns für den bedeutungslosen Akt seiner Reinigung zu interessieren, den andere (Abb. 563, S. 374) so still und diskret mit sich abmachten. Die Gebärde des weitabgestellten rechten Beines und der Stolz der steil aufrechten Haltung verstärken die Aufdringlichkeit des Motivs. Aber der unedle Kopf (Taf. XXXIII, S. 384) mit seinem breiten Munde und dem fleischigen Untergesicht, sucht mit dem Auge nicht etwa den Beschauer, sondern blickt trübe verschwommen ziellos in eine unbestimmte Ferne. Alexander d. Gr. wollte, wie uns Plutarch erzählt, nichts von Athleten wissen. Die frei in den Raum gestellte Figur des Apoxyomenos hat keine Umwelt mehr.

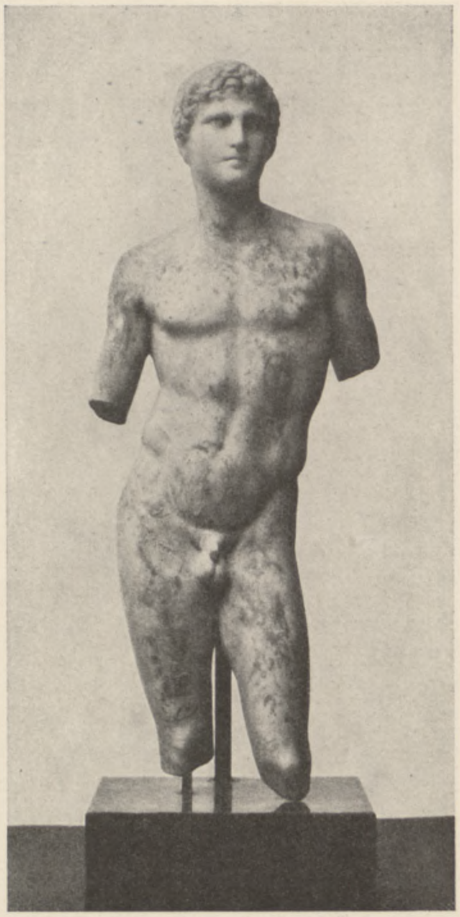


Abb. 601. Statuette eines jugendlichen Siegers. Früher München, Sammlung Freiherr von Karg-Bebenburg. Marmor, Griechisches Original. Höhe 0,48 m. Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 650.

In eine romantische Einsamkeit ganz anderer Art führt aus dem Marmorstil der nachpraxitelischen Kunst ein anderer Weg. In der Statuette wohl eines jugendlichen Siegers, früher in der Sammlung Karg-Bebenburg (Abb. 601), und in dem herrlichen Mädchenkopf aus Chios im Fine Arts Museum von Boston (Taf. XXXII, S. 360) ist durch die Kunst zartester Übergänge und fluktuierender Schatten die Leuchtkraft des Marmors so gesteigert, daß diese Schöpfungen gleichsam in einer eigenen Welt des Lichts leben, das von ihnen selber ausgeht und das mit dem gewöhnlichen Tag nichts gemein hat. Die körperliche Substanz ist so durchleuchtet, und die beinahe verschwimmenden und Hauch gewordenen Einteilungsgrenzen der Form sind so zart, daß diese im Begriff scheint, sich in ein ätherisches Sfumato aufzulösen. Damit sind diese Werke in eine jenseitige Atmosphäre entrückt, in der sie unangreifbar und unerreichbar leben, wie die in der Himmelsglorie auf- und abschwebenden Engel der Deckenfresken Correggios und Tiepolos.

II. Die Figur und ihr Raum. Die großen Meister. Das Porträt. Da uns aus den ersten Jahrzehnten des IV. Jahrhunderts so viele Werke fehlen, uns erhaltene andererseits aus



Abb. 602. Der sogenannte Sardanapal. Rom, Vatikan. Römische Kopie. Überlebensgroß. Nach Aufnahme Alinari 11806.

Raummangel hier nicht besprochen werden können, so dient uns das Grabrelief (Abb. 472, S. 331) als Repräsentant der Tendenzen seiner Zeit. Es ist ein etwas zurückgebliebenes und nachzügelndes Werk. Es zeigt gegenüber der großartigen Modernität der gleichzeitigen Timotheosschule (S. 377f.) ein merkwürdiges Erstarren der Polykletischen Tradition. Der stehende Jüngling ist nur ein ins Schwere und Schwerflüssige umgebildeter Idolino (Abb. 325, S. 496). Nichts offenbart mehr die kanonische Geltung Polyklets als sein Weiterwirken ins IV. Jahrhundert hinein. Der Hermes der ephesischen Säulenbasis (Taf. XXXI, S. 337) ist eine polykletische Figur. Lysipp ringt mit dem großen klassischen Künstler in dem bekannten Ausspruch (Plinius, nat. hist. XXXIV, 65), die Alten hätten die Menschen gebildet, wie sie wären, er aber bilde sie, wie sie erschienen.

Es ist, als wollte die Figur überhaupt erst eine neue Standfestigkeit auf der durch den Zusammenbruch um die Jahrhundertwende erschütterten Erde gewinnen. Der antretende Diskuswerfer (Abb. 561, S. 374) hakt sich mit dem rechten Fuß eigentümlich in die Erde ein und knickt durch sein breites Stehen etwas zusammen. Auch der untersetzte Körper des Schabers von Ephesos (Abb. 563, S. 374) ist mehr auf die Horizontale angelegt als auf die Vertikale und blickt in sich versonnen zu Boden. Aus diesen Körpern ist die federnde Energie des Muskelspiels des Doryphoros (Abb. 440, S. 256) entflohen. Um eine möglichst einfache schlichte Silhouettenerscheinung zu gewinnen, wird die pralle Muskulatur in relativ wenigen zusammenhängenden Flächen und großen Kurven vorgetragen. Auch die Figur der Eirene des Kephisodot (Abb. 484, S. 384) ist ein retrospektives Werk. Die Einteilung des Peplos mit den hängenden Falten unter dem Hals und dem schrägen Motiv zum Standbein hinüber ist eine klassizistische Reminiszenz von Erfindungen wie der Erechtheionkore (Abb. 399, S. 227) oder der kapitolinischen Demeter (Abb. 461, S. 267), und das System der Kannelurenfalten der Beine mit der hängenden Steilfalte vom rechten Knie herab kommt von der Parthenos (Abb. 453, S. 262) her. Nur ist die Eirene ebenso wie jene Athleten in die Horizontale umgedeutet, breit und lastend geworden, als wollte sie in die Erde versinken und auseinanderfließen. Dieses breite Stehen wird dann in dem sogenannten Sardanapal (Abb. 602), wohl einem um 360 v. Chr. in Dionysos umgedeuteten kleinasiatischen Sabazios, zu einem feierlichen Maestoso einer Situationsgottheit mystischer Atmosphäre verwendet, wie wir sie vorher geschildert haben. Aber auch auf dem Asklepiosrelief der Ärzte (Abb. 526, S. 354) sitzt Demeter eigentümlich erdverbunden breit auf ihrer Mysterienkiste, ähnlich wie später die eine Nymphe des Reliefs von Vari (Abb. 528, S. 355), und dieser

Zug wird von der Demeter von Knidos (Abb. 479, S. 332) mit den überbreiten und massigen Ausladungen ihres Unterkörpers übernommen. Auch die Porträtfiguren von Mausollos und Artemisia vom Mausolleum von Halikarnass (Abb. 505, S. 342) lasten breit und schwer auf dem Boden, ähnlich wie die Frauen zu beiden Seiten jenes Hermes der ephesischen Säule (Taf. XXXI, S. 337). Eben zur Verstärkung des Gewichts der Figur sind an jenen Mausolleumsporträts wie an der Demeter von Knidos schwere horizontale, gebauschte Faltenmotive verwendet, und an der ephesischen Basis dienen der im Winkel herübergelegte rechte Arm der einen Figur und das unerklärte von den Händen gehaltene Band der anderen der gleichen Absicht. Der horizontalen Struktur dient die durchlaufende Schranke auf dem Klagefrauensarkophag (Abb. 533, S. 357) und die in annähernd gleicher Höhe liegenden wagerechten Faltenbäusche und Unterarme der Figuren. Dazu gehört auch, daß in dem rätselhaften Vorgang, der auf dem Säulensockelrelief von Ephesos (Abb. 516, S. 349) geschildert wird, ein schwerer Körper von seinem Fels durch eine weibliche Figur weggezogen wird, die wieder ganz breit und mit Betonung der Horizontalen angelegt ist. Der Körper als träge, schwere und lastende Masse, das ist zuerst ein Stück der neuen plastischen Empfindung des Jahrhunderts. Das Mausolleum von Halikarnass (Abb. 498, S. 341) ist ja auch eine schwerlastende Steinmasse, die trotz ihres reichen ornamentalen Schmucks als solche bestehen bleibt und den größten Gegensatz bildet zu dem dorischen klassischen Bau mit seiner bis ins Letzte durchgeführten Durchbildung jedes einzelnen Teils.

In den gleichen Zusammenhang gehört das merkwürdige Zusammenknicken der Figur, wie das In-sich-Versinken der schönen Frau auf dem Grabrelief aus dem Piräus (Abb. 520, S. 351), mit der die stolze Haltung der Olympias (Abb. 472, S. 311) oder die freie Anmut der Hegeso (Taf. XXX, S. 284) zu vergleichen sind, oder jenes hilflose Aufrichten des Oberkörpers der Kranken auf dem Grabrelief (Abb. 522, S. 352), das mit anderer Bedeutung bei der Demeter des Ärztereliefs (Abb. 526, S. 354) wiederholt ist. Auch die Leda des Timotheos (Abb. 567, S. 376) steht zusammengeknickt da, und diesem beabsichtigten Motiv dient das auf dem Schemel hochgestellte Bein. Aber daß nicht das gegenständliche Motiv das plastische Motiv veranlaßt, sondern umgekehrt dieses jenes, das zeigt die Vorliebe der geschnittenen Steine für Stellungen dieser Art. Nike (Taf. XXIV, Abb. M, S. 224) hat um das Tropaion zu schmücken, die Nymphe (Taf. XXIV, Abb. T, S. 224), um die Hydria zu beschriften, nicht nötig, so „eingeknickt" dazustehen, ebensowenig die sich entblößende Aphrodite (Taf. XXIV, Abb. V, S. 224). Man sieht sofort, daß mit Motiven dieser Art die eingeknickte Stellung der Aphrodite von Knidos (Abb. 571, S. 378) zusammenhängt, ebenso die Haltung zweier sich schabender Athleten auf der Basis der Akropolis (Abb. 530, S. 356). Damit hängt aber auch zusammen ein neues Freiwerden der Bewegung der Hüften. Daher die großartige Drehung und aus dem breiten Stand herauf die Kraftentfaltung des sich heraufschraubenden Körpers im Herakles des Konservatorenpalastes (Abb. 564, S. 375), mit dem der den Amykos an den Baum bindende Dioskur der Ficoronischen Ciste (Taf. XXXIV, S. 392) zu vergleichen ist. Schließlich gehören in diese Reihe auch der knieende Seeräuber des Lysikratesdenkmals (Abb. 492, S. 338), der am Boden kauernde Knabe wieder der Ficoronischen Ciste, der wegkriechende Krieger der Maussoleumsplatte (Abb. 505, S. 343) und Thetis und Nereide der Pelike von Kamiros (Abb. 554, S. 370).

Diese Erdgebundenheit der Figur des IV. Jahrhunderts muß man sich klargemacht haben, um zu verstehen, was darauf folgt. Zuerst Praxiteles.

Die Körper des Praxiteles sind von anderem Fleisch und Blut. Über den uns durch kein erhaltenes Werk deutlichen Maler Parrhasios überliefert Plutarch (de glor. Athen. 346A) ein Wort des Malers und Bildhauers Euphranor, der auch trotz zahlreicher gelehrter Vorschläge

noch keine erkennbare geschichtliche Künstlerpersönlichkeit geworden ist, auf dem Gemälde des Parrhasios erscheine Theseus wie mit Rosen, seiner aber, der des Euphranor, sei wie mit Ochsenfleisch genährt. Die von Rosen genährten Körper, das sind auch die des Praxiteles. Der klassische Körper des V. Jahrhunderts war in schwellenden Muskelgruppen aufgebaut, die in prallen Flächen auf dem Knochengerüst saßen und durch scharf markierte lineare Grenzen voneinander abgesetzt waren. Der Körper des Poseidon von Artemision (Taf. XXVIII, S. 252) oder der Polykletischer Figuren (Abb. 440, 442, S. 256) ist wie aus Quadern aufgebaut. In dem Kapitel über die „dynamische Form" (S. 269ff.) suchten wir den Prozeß zu schildern, wie dieser Quaderbau allmählich aus der archaischen Flächigkeit herauswächst. Bei Praxiteles gibt es keine Muskelquadern mehr. Nicht die Aufteilung der Muskulatur interessiert ihn, sondern ihr neuer Zusammenhang, nicht ihre Härte, sondern ihre Weichheit, nicht die Trennung, sondern die Übergänge, nicht die Kraft, sondern die Zartheit, nicht die aus Tragen und Lasten entstehende Spannung, sondern die Gelöstheit, nicht die heroische Anstrengung, sondern das Ausruhen. Auch für Praxiteles war Polyklet Vorbild, die große einfache Silhouette der Figur, die sich mit klarem Umriß von der Umwelt abhebt und in bewegten Flächen in sich zusammengeschlossen ist. Auch die Anmut sich aufstützender Knabenfiguren hatte Polyklet zuerst geschildert, und wir haben nur an den Knaben Antiphon (Taf. XXII, Abb. 197, S. 133), an den schwebenden Eros (Abb. 302, S. 162), an die Stele von Sunion (Abb. 314, S. 171), an den Mundschenken des Reliefs von Thasos (Abb. 341, S. 210), an das Grabrelief aus Thespiae (Abb. 402, S. 232) und an den Epheben Westmacott (Abb. 444, S. 258) zurückzudenken, um die Wurzeln der Kunst des Praxiteles im Reifarchaischen und im V. Jahrhundert aufzufinden. Aber nun beginnt der Zauber der Übergänge schon mit der Wahl der Altersstufe. Unter den gesicherten Werken des Praxiteles, selbst wenn man den Sardanapal (Abb. 602, S. 402) dazu nimmt, ist kein einziger wirklicher Mann. Aber ist der Apollon Eidechsentöter (Abb. 575, S. 380) wirklich ein Knabe? Wie alt ist der angelehnte Satyr (Abb. 576, S. 380) mit seinem Jünglingskörper und dem überlegen klugen Ausdruck seines Schelmengesichts, und ist der Hermes von Olympia (Abb. 573, S. 379) Jüngling oder Mann? Denn darin eben unterscheidet sich die Praxitelische Erfindung von ihren Polykletischen Vorbildern: sie ist ein sehr geistiges Gebilde. Die formale Polykletische Schönheit umschloß eine begrenzte Skala seelischer Ausdrucksmöglichkeiten. Die Praxitelischen jugendlichen Götter sind alle so nachdenklich klug, als hätten sie an Platons Symposion teilgenommen. Es ist nicht nur ein bewußter Prozeß der Verjüngung der Götter, sondern auch eine neue Nobilitierung. In diesem Zeitalter der Philosophie wandern sie aus der gemeinen Welt mit aus in die neu sich bildende Adelsgesellschaft des freien Geistes. Sie sind alle so vornehm und so exklusiv einsam. Daher ist auch die Aphrodite von Knidos (Abb. 571, S. 378) so behutsam scheu.

Die biegsame Schmiegsamkeit dieser Figuren ist also nicht bloß ein körperlich materielles künstlerisches Phänomen, sondern ein eigentlich Geistiges. Diese Körper besitzen gleichsam eine ähnlich dialektische Durchbildung wie die gleichzeitige griechische Prosa. Und ebenso wie diese daran arbeitet, die Nüance des Gedankens herauszuarbeiten, so beginnt mit der Kunst des Praxiteles jene neue Behandlung von Licht und Schatten zur Modellierung, die man als malerische bezeichnet, und deren unvergleichliches Resultat der Kopf von Chios (Taf. XXXII, S. 360) ist. Für diese gewinnen nicht nur die feinen Fettschichten des Körpers Bedeutung, sondern überhaupt die Haut. Die Polykletischen Körper haben von Haut überzogene Muskeln, die Praxitelischen „le rayonnant aspect de la chair vivante" (A. Rodin, L'Art, S. 67). Dazu gehört jene Marmortechnik, von der wir oben S. 393 gesprochen haben, der freilich die meisten Kopien

nicht nachkommen, die aber doch in dem einzigartigen Fall des Hermes von Olympia (Abb. 573, S. 379) noch zur Geltung kommt. Von der Bemalung aber, für die Praxiteles nach Plinius, nat. hist. XXXV, 133 den Nikias heranzog, haben wir überhaupt gar keinen Begriff. Die Glätte und Weichheit der Haut kann durch den Gegensatz des Rauhen gesteigert werden. Daher die rauhe Behandlung des Haares am Kopf des Olympischen Hermes (Abb. 574, S. 379) und am Aberdeenschen Kopf (Abb. 578, S. 381) oder die buschigen Zotteln am Kopf des angelehnten Satyrs (Abb. 576, S. 380), die Locken von „Eubuleus" (Abb. 589, S. 385) und Sarapis (Abb. 588, S. 385), das Pantherfell des angelehnten Satyrs und das knitterige Gewand der Aphrodite von Knidos (Abb. 571, S. 378).

Und nun überhaupt die Entdeckung des nackten Frauenkörpers für die Darstellung der Aphrodite. Esquilinische Venus (Abb. 467, S. 279), die Flötenspielerin des Ludovisischen Marmorwerks (Abb. 355, S. 215), die Niobide (Abb. 373, S. 218) und die Mädchenstatuette in München (Abb. 468, S. 280) waren weder Frau noch Aphrodite. Immer spielte in ihre Bilder die Konkurrenz mit der Ephebenschönheit und den für diese ausgebildeten Formen herein. Für Aphrodite forderte die strenge Kunst (Abb. 412, S. 229) die Bekleidung, die erst mit der Jahrhundertwende (Abb. 409, S. 285) durchsichtig und für die Helena der Hydria aus Kertsch (Abb. 552, S. 369) halb entbehrlich wurde. Praxiteles aber sucht „die Schaumgeborene" zu verwirklichen. Wenn auch keine einzige der uns erhaltenen Kopien des Körpers der Knidierin dem Original nahe kommt und uns die guten Wiederholungen ihres Kopfes (Abb. 572, S. 378) den Zauber der ursprünglichen Schöpfung nur ahnen lassen, so ist uns doch gerade soviel erhalten, um die Absicht des berühmten Werkes zu verstehen, das Auf und Ab der zarten Kurven des Umrisses und die gleitenden Schwellungen der Schenkel, von Becken, Hüften und Brüsten. Mit der Knidierin ist der Kunst ein ganz neuer Bereich erschlossen. In der Kunst des V. Jahrhunderts empfing die weibliche Gestalt ihr Bildungsgesetz von der Erscheinung des Mannes und hatte auf ihre Art seinen heroischen Willen mitzuverwirklichen. Der männlichen Willensfigur mit ihrem aus Knochen und Muskeln aufgebauten Gerüst ist jetzt eine Gestalt der reinen Empfindung entgegengestellt, die aus den weichen Teilen des Körpers aufgebaut ist, für die Fleisch und Fett zu derbe Worte sind. Die Knidierin mit dem etwas harten Absetzen des Brustkorbes gegen das Becken und der ausgesprochenen Anlage in der Breite ist gewiß ein frühes Werk des Praxiteles. Daher das behutsam Vorsichtige in der Haltung der Figur, deren Körper die Drehung zum linken Arm hinüber aus der Vorderfläche heraus so zagend mitmacht, was andererseits freilich wunderbar mit dem poetischen Vorwurf übereinstimmt. Aber sie eröffnet jene Reihe von Aphroditefiguren, die einen besonderen Ruhmestitel der griechischen Kunst ausmachen. Auf der Kamirospelike (Abb. 554, S. 370) wird nicht nur die eine nackte, kauernde Thetis überfallen, sondern eine ganze Gesellschaft badender Mädchen, die sich so verhalten, daß eben gerade der Glanz ihrer Nacktheit geschildert und ausdrücklich von den bekleideten Nymphen kontrastiert wird. Auf dem Gemälde des Achill unter den Töchtern des Lykomedes (Abb. 549/50, S. 365/66) sind solche Motive weitergebildet. Auf dem Spiegel mit dem Steinchenspiel (Abb. 556, S. 372) sitzt Aphrodite mit nacktem Oberkörper, ähnlich wie die Hesperide über Herakles auf der Hydria von Kyrene (Abb. 553, S. 369). Auf dem Spiegel (Abb. 557, S. 372) ist die Figur ins schlanke und pflanzenhafte gewachsen, und so geht die Entwicklung weiter zur Venus von Arles (Abb. 577, S. 380), zu den hellenistischen Aphroditebildern, zu jenem Aphroditetorso, der in Siena ausgegraben wurde und für die beginnende Renaissance Epoche bedeutete, und bis zu den französischen Bildhauern des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart, die in ihren Träumen mit Praxiteles rivalisieren.

Die angelehnte Jünglingsfigur auf der Hydria aus Kertsch (Abb. 452, S. 369) bezeichnet die Umgebung, aus der die männliche Figur des Praxiteles herausgewachsen ist, den Anfang seiner Motive. Während sie sich aufstützt, tritt das entlastete linke Bein seitwärts, wodurch ein scharfer Knick im Knie entsteht; die rechte Hüfte biegt weit aus, und der rechte Unterarm ist im Winkel aufwärts gehalten. Die Figur braucht für ihren Zusammenhang den dünnen Mantel, der wie ein Badetuch vom rechten Oberschenkel zum linken Arm geführt ist. Praxiteles braucht kein solches Hilfsmittel mehr. Am ausruhenden Satyr (Abb. 576, S. 380) und am Sauroktonos (Abb. 575, S. 380) ist das Spielbein so nahe an das Standbein herangeschoben, daß die Füße wie zu einem Kelch werden, aus dem der Körper aufwächst. Nochmal liegen die Kniee nebeneinander, und dann beginnt jenes Emporsteigen und Niederfließen des Körpers, das schon Göttern des hohen Stils eigen war (oben S. 275). Aber jetzt gelten nicht mehr Hoheit und Gnade, sondern Einfachheit und Liebenswürdigkeit. Die stillste, die lässigste Gebärde wird verwendet, die Schrägachse des Rumpfes wiederholt sich in der schrägen Stellung der Schultern, auf denen jedesmal in einer Gegenbewegung der Kopf sich so locker neigt. Der Eidechsentöter ist die vollkommenste Komposition des Meisters. Denn hier erblüht das lineare Gewächs der Figur in der einzigen Kurve, die mit dem rechten Fuß beginnt, in der Hüfte im Bogen ausholt und über die gesenkte rechte Schulter zur hochgehaltenen linken Hand aufsteigt. Dieser Hauptkurve entspricht die andere vom linken Fuß zur linken Achselhöhle, und jede zerfällt wiederum in zahlreiche wohlklingende Unterabteilungen. Angelehnter Satyr und Sauroktonos sind flächige Werke, der Hermes (Abb.573, S. 379) ist schlanker, gestreckter, leichter und zugleich runder. Da er aber schreitet, das Kind trägt und die Traube hochhält, so ist er überhaupt keine ausruhende Figur, zu der ihn erst der römische Kopist durch die hinzugefügte Stütze mit dem zu lauten und den Umriß der Figur störenden Gewand gemacht hat.

Aus der gleichen Umgebung wie jene Werke des Praxiteles und mit ihnen konkurrierend kommt der Apollino des Timotheos (Abb. 568, S. 377), der mit dem Arm auf dem Kopf ein von da an oft variiertes neues Motiv einführt, das der Absicht dient, die Figur zu strecken und in die Höhe wachsen zu lassen. Der Einfluß der Werke des Praxiteles war ungeheuer. Ohne ihn sind alle die wohlklingenden, abgerundeten Motive der Ficoronischen Ciste (Taf. XXXIV, S. 392) undenkbar, sein Geist lebt in der fließenden Bewegung der Figuren des Frieses des Lysikratesdenkmals (Abb. 491—493, S. 338), seines Geblüts ist der gewiß ihm nicht gehörige Apollo im Palazzo Vecchio in Florenz (Abb. 599, S. 400), nur durch ihn ist die Einheitsbewegung des Ganymed des Spiegels (Abb. 559, S. 373) möglich geworden, dessen Motiv auf dem Alexandersarkophag (Abb. 534, S. 357) in der Figur des Griechen wiederholt ist, der dem Perserpferd in die Zügel fällt. Einem praxitelischen Manieristen gehört der Pothos (Abb. 583, S. 383), und der betende Knabe (Abb. 597, S. 388) hat unter seinen Paten Praxiteles mit gleichem Rechte wie Lysipp.

Nun aber gehört es zum Wunder der Fruchtbarkeit des Jahrhunderts, daß neben Praxiteles eine ganz andersgeartete Künstlerpersönlichkeit auftritt, deren Wesen dem seinen diametral entgegengesetzt ist, und die gleichsam mit Trompetengeschmetter wie ein kriegerischer Eroberer in den Blumengarten seiner verträumten Existenzen einbricht, die Entwicklung herumreißt und auf die folgenden Jahrzehnte und Jahrhunderte ebenso mächtig einwirkt wie er: Skopas.

Der Herakles Lansdowne (Abb. 580, S. 382), das ist die Fanfare. Die mythologische Gestalt des Herakles ist die (oben S. 177f., 192) eigentliche Inkarnation des heroischen griechischen Geistes: Der große Tatmensch, der durch die unermeßliche Mühsal seiner Leistung Gott wird, die paradigmatische Figur, in der sich die dauernde aktive Verbindung des Menschen mit der Gottheit durch die ἀρετή darstellte. Er war der Lieblingsheld der archaischen Kunst von ihren

Anfängen an: (geometrische Fibelplatte (Abb. 77, S. 78), protokorinthische Lekythos, (Abb. 90 E, S. 85), argivisches Bronzeblech, (Abb. 93, S. 89), Netosamphora, (Abb. 99, S. 91). Durch ihren ganzen Verlauf hindurch: Andokides, (Abb. 263/4, S. 146; Abb. 72, S. 75), Phintias, (Abb. 73, S. 75), Euphroniosschale, (Abb. 192, Taf. XVI, S. 132). Im klassischen Stil erschien Herakles in einer Metope von Selinunt (Abb. 342, S. 210), die Metopen von Olympia (Abb. 370—372, S. 217) galten seinem Ruhm, Myron hatte ihn gebildet (Abb. 428/9, S. 252), und zuletzt fanden wir ihn unter den Helden des Argonautenkraters (Taf. XXVII, S. 240). Aber, wenn er nun plötzlich wieder vor uns auftaucht, dann muß man sich auch der Vertiefung seines Mythos durch die Tragödie erinnern, wie der Heros in den Trachinierinnen des Sophokles zusammenbrach und im Herakles des Euripides am Werte seines Lebens verzweifelte. Der Herakles des Skopas ist das großartige Symbol des heroischen Geistes des IV. Jahrhunderts, der sich nach all der Selbstzerfleischung des Griechentums mitten aus der Weltflucht der Philosophie heraus noch einmal zusammenrafft und sich der Auflösung entgegenstellt. Hinter ihm steht eine Figur wie Timoleon, so, wie er bei Plutarch erscheint.

Das Werk ist eine Fassadenfigur ganz im Geiste des großen Stils des V. Jahrhunderts. Polyklet war das große Vorbild auch für sie: Der nackte Held steht ganz frei da, verbirgt oder verschleiert nichts an sich, läßt ohne Ruhmredigkeit das Löwenfell lässig herabhängen, schultert die Keule soldatisch wie der Doryphoros (Abb. 440, S. 256) seine Lanze, und blickt mit dem etwas spähend vorgehaltenen Kopf den neuen Abenteuern seines Rittertums entgegen. Er gehört in die gleiche Götterreihe wie der Kasseler Apollo (Abb. 330, S. 199) oder der Poseidon vom Artemision (Taf. XXVIII, S. 252) und nicht zu den Situationsgestalten der malerisch-poetischen Atmosphäre des IV. Jahrhunderts. Vergleicht man ihn aber mit dem Herakles des Argonautenkraters (Taf. XXVII, S. 240), dann wird der Teil an ihm sichtbar, der ihn mit seiner Zeit verbindet. Das gelöste Stehen mit dem breit zur Seite gesetzten linken Bein und der gesenkten rechten Schulter, der „offene" gleitende Umriß neben dem kantig geschlossenen jener Figur oder einer polykletischen, und die Beweglichkeit des Rumpfes auf den Beinen, des Kopfes auf den Schultern. Auch diese Figur ist in der Horizontale angelegt, der das breite Stehen ebenso dient wie die Anlage des Rumpfes, den man mit einem Polykletischen verwechseln könnte. Das ist ein von Fleisch genährter Körper im Sinne des Wortes des Euphranor (oben S. 404). In all diesem ist sie wie eine Streitschrift gegen den ganzen Geist der Praxitelischen Kunst. Aber nun beginnt in ihr das eigentümliche sich Wiegen des Rumpfes auf den Beinen, die leise Unruhe der Figur, die wir nachher gesteigert im Apoxyomenos des Lysipp (Abb. 590, S. 386) wiederfinden werden, und der Kopf ist in eine Sonnenhaftigkeit getaucht, die ganz der neuen Lichtwelt des Jahrhunderts angehört.

In dem Leben des Skopas, das wir gar nicht übersehen, muß der Herakles Lansdowne der Höhe angehören, so reif, so vollendet ist er. Aber nun gibt es Schöpfungen des Meisters, die weit über ihn hinausgehen. Denn in dem Kopf eines behelmten Kriegers aus dem Westgiebel des Tempels der Athena Alea von Tegea (Abb. 507, S. 345) ist die marmorne Form gleichsam nur eine Hülle für das in ihr lodernde und auch sie verbrennende Feuer. Aus welchen Tiefen verzweifelnder Leidenschaft ringt sich der Blick der wie in eine Höhle gebetteten Augen mit ihrem wulstartigen überdachenden Ringmuskel empor. Auch wenn wir uns den Kopf ergänzt denken, so spielen der kleine Mund und die Nase in ihm keine Rolle. Wangen und Stirne sind nur dazu da, um die Augen zu umgeben, und die trotz der breiten Anlage des Gesichts so eigentümlich zurückfliehenden Formen dienen in der Gegenbewegung nur dem aufwärts strebenden Blick. Dieses leidende Pathos teilen auch die Tiere, die Löwen an den Simen von Priene (Abb. 499,

S. 341) und Epidauros (Abb. 512, S. 347). In zeitlicher Nähe der Skulpturen von Tegea muß die Maenade (Abb. 579, S. 381) stehen. Trotz der Verkleinerung in der Statuette und deren schlechter Erhaltung ist dem Kopf noch die Verzückung abzulesen, in der das Auge „in schönem Wahnsinn rollt", und dem Körper die Ekstase, die ihn im Tanze herumreißt. Die Willenlosigkeit der Figuren des Praxiteles ist vegetabilischer Art. Ihr setzt Skopas die Wut der Ekstase entgegen, die auf die Spitze getriebene Leidenschaft des Willens. In diesem Pathos seines späteren Stils hat Skopas auch das Ideal des Herakles neu gefaßt in dem Kopf (Abb. 581, S. 382), zu dem wir die Figur leider noch nicht kennen. Der bekränzte Gott blickt mit geöffnetem, atmendem Munde aus seiner inneren Versunkenheit aufwärts. Das ist der siegreiche Held im Rausch der Ekstase über die Gottwerdung. Das griechische Gegenstück zur Assunta Tizians.

So nahe verwandt, und unter sich durch gemeinsame Haltung und gleiche Motive verbunden, die Platten vom Mausolleumsfries von Halikarnaß zuerst erscheinen mögen, so stark scheiden sie sich voneinander durch die verschiedenen Temperamente, die verschiedenen bildhauerischen Absichten und das Können der Beteiligten. Timotheos war um 350 v. Chr. schon ein alter Künstler, der in der älteren Tradition wurzelte. Abgesehen von der Komposition der Dreiecksgruppe der zwei auf die Amazone einhauenden Griechen, die als solche neu ist, aber doch konventionell bleibt, ist seine Platte die am meisten „schönfigurige" der eleganten Pose, welche die klassischen Vorbilder, Fries vom Niketempelchen (Abb. 389, S. 226) und Fries von Phigalia (Abb. 392/3, S. 228), nicht mehr erreicht. Aber neben Leochares und Bryaxis, den Bildnern der neuen Räumlichkeit des Reliefs, die wir nachher S. 429 darzustellen haben, ist Skopas der eigentliche Plastiker der isolierten Einzelfigur. Die Höhepunkte seiner Leistung liegen nicht bei den Figuren der Männer, sondern bei den Frauen. Auf der einen Platte (Abb. 500, S. 342) stemmt die eine zum Teil in Rückenansicht gesehene Amazone das rechte Bein zurück, das andere dem Feind entgegen und dreht dabei den Oberkörper herum. Das ergibt ein der Mänade verwandtes Motiv der Drehung des Körpers in der Hüfte. Damit sind jene spiralartigen Motive der Körperwendung eingeleitet, zu denen auch die Angriffsstellung des Herakles im Konservatorenpalast (Abb. 564/65, S. 375) zu rechnen ist, und die später für die hellenistische Figur so große Bedeutung gewinnen. Auf der anderen Platte (Abb. 501, S. 342) hat sich die Amazone auf dem galoppierenden Pferd herumgedreht, so daß ihr rechter Oberschenkel auf dem Rücken des Pferdes liegt, sie mit dem linken Schenkel das Pferd beherrscht und so nach dem Feinde schießt. Die eigentlich bildhauerische Leistung besteht darin, daß diese komplizierten Motive der Figur ganz anschaulich und sichtbar werden, weil eine Fläche in die andere übergeht. Die Gewandanordnung legt immer die für die Bewegung entscheidenden Glieder frei. Die Sympathie des Künstlers steht bei den Amazonen. Sie sind die eigentlichen Heldinnen, aber ihr verbissener Frauenwiderstand geht über ihre Kraft. Dies „über die Kraft hinaus" und daran zugrunde gehen ist der romantische Zug im späten Skopas, und so ist auch der Jüngling auf dem Grabrelief von Ilissos (Abb. 475, S. 329), der wie ein ausruhender Herakles sich an den Pfeiler in der Palästra lehnt, romantisch vom Vater distanziert, und sein Hund schnuppert, als sei dieser Gast aus einer anderen Welt.

Den Apollo vom Belvedere (Abb. 584, S. 384) und die Artemis von Versailles (Abb. 586, S. 384) verbinden mit Figuren der dem Leochares zugeschriebenen Mausoleumsplatte (Abb. 503, S. 343) das schräge aus dem Raume Herausschreiten und die schlanke Hochbeinigkeit der Gestalt. Auch die Darstellung der Epiphanie der Gottheit ist eine Idee des klassischen Stils des V. Jahrhunderts. So, wie die Athena Parthenos (Abb. 328, S. 198) oder der Kasseler Apollo (Abb. 330, S. 199) plötzlich vor uns stehen, kann die künstlerische Absicht keine andere gewesen sein, als

die, den Gott leibhaftig vor uns erscheinen zu lassen. Zu allen religiösen Zeiten war der Schritt kurz von der Verehrung des Abbildes der Gottheit zum Erschrecken vor ihrem plötzlichen persönlichen Erscheinen in diesem. Aber in jenen Statuen stehen Gott oder Göttin ruhig da, oder eilen, wie der Poseidon von Artemision (Taf. XXVIII, S. 252) an uns vorüber. Der Apollo vom Belvedere und die Artemis von Versailles aber schreiten weit aus, scheinen auf uns zuzukommen, tauchen dann aber wieder in ihre Göttereinsamkeit unter. Ähnlich wie die Amazone rechts auf der Platte im Laufschritt schräg von hinten nach vorne eilt, oder der knieende Grieche schräg von vorne nach hinten unter die Schilde wie in eine Höhle kriecht. Das ist ein neuer Gegensatz zu Praxiteles und seiner intimen Bezogenheit der Figur auf den Beschauer. Skopas hatte aus dem V. Jahrhundert das heroische Pathos wieder wachgerufen, Leochares holt aus ihm wieder die ferne Feierlichkeit der Gottheit. Man könnte denken, daß er unmittelbar an den Kasseler Apollo angeknüpft hat. Auch dieser trug Bogen und Pfeil in der Rechten, den Lorbeerzweig in der Linken und sammelte den Stolz seines Götteradels in dem lockengeschmückten Gesicht. Aber den Bogen trug er gesenkt. Gerade durch die so oft mit Unrecht getadelte Haltung des linken Armes wird der Apollo vom Belvedere so leicht, er berührt kaum die Erde. In der chiastischen Bewegung, tätiges rechtes Bein, aktiver linker Arm, gesenkter rechter und entlastetes linkes Bein, lebt ein Prinzip der Polykletischen Figur wieder auf. Die Artemis von Versailles ist ebenso nur in umgekehrter Richtung konstruiert. Nur ohne diesen Chiasmus ist das Motiv genau in der Alexanderbronze in Paris (Abb. 548, S. 364) wiederholt. An dieser ist der elegante Wuchs besser zu studieren als am Apollo, wo die Kopistenzutat des faden Mantels die Wirkung des Umrisses der linken Seite vernichtet. Die Artemis von Versailles, das offenbar spätere Werk, ist noch schlanker und schreitet auch weiter aus. Trotz dem um die Hüfte gebundenen Mantel, der die Horizontale verstärkt, geht eine einheitliche Diagonale vom rechten Fuß bis zur linken Schulter durch die ganze Figur, der die Bewegung des Kopfes auf dem hohen Halse entgegenwirkt. Ebenso sieht der Alexander der Bronze zurück, während der Körper vorwärts drängt.

Die neue Schlankheit der Figur mit ihrer diagonalen Drehung hat als Ziel neue Proportionen, wie sie am deutlichsten auf der Parishydria von Alexandria (Abb. 555, S. 371) vom Ende des Jahrhunderts zu erkennen sind. Da ist Aphrodite in einem Praxitelischen Ruhemotiv angelehnt. Aber ihre Figur ist längst den Gesetzen der ausbalanzierten harmonischen Erscheinung entwachsen. Der Mantel mit seinen wenigen langgezogenen Falten, die beim Gelenk des rechten Fußes beginnen und bis zur linken Schulter laufen, veranschaulicht die diagonale Steilbewegung, die genau die gleiche ist, wie die des Pothos (Abb. 583, S. 383), und auf dem übermäßig gestreckten Körper sitzt ein ganz kleiner Kopf, so daß die Figur etwa acht Kopflängen besitzt. Der gleichen Absicht einer neuen Einheitsbewegung der Figur dient die Borte in der Mitte des Gewandes der Hera, die vom Boden ohne Unterbrechung über die beiden Peplosteile bis zum Halse durchgeht. Auch an der sitzenden Waldnymphe rechts ringelt sich der Schleier, der ihr Gesicht halb verhüllt, diagonal aufwärts, auch sie hat, wie der überschlanke Hermes rechts, einen ganz kleinen Kopf. Die Ansätze dieser Entwicklung liegen in der Jahrhundertmitte. Schon der Hermes des Praxiteles (Abb. 573, S. 379) tendierte dahin, und die zerbrechlich schlanke Hetäre des Spiegels (Abb. 557, S. 372), eröffnet die Reihe dieser lebensunfähigen Geschöpfe. Auch an der Demeter von Knidos (Abb. 479, S. 332) ist die Kleinheit des Kopfes auf der massigen, breit ausladenden Figur ein entscheidender Zug. Vergleicht man die Mausolleumsreliefs (Abb. 500—504, S. 343/3) mit dem Fries von Phigalia (Abb. 392/3, S. 228), dann kann man finden, daß die Köpfe der Figuren eine sehr viel geringere Rolle auf ihnen spielen, als dort. Es



Abb. 603. Die sogenannte Artemis von Gabii. Nachbildung in Bronze nach der römischen Marmorkopie im Louvre in Paris. Stettin, Städtisches Museum. Höhe 2 m. Nach Aufnahme des Museums.

gehört natürlich zu der heroischen Gegenbewegung, daß sich der Herakles des Skopas (Abb. 580, S. 382) und der Apollo vom Belvedere (Abb. 584, S. 384) der Tendenz entgegenstemmen, und zum Bilde des Sophokles (Abb. 541, S. 361) gehört das so stolz getragene Haupt, eben weil das Porträt in ihm gipfelt. Aber auch die Musen der Basis (Abb. 532, S. 356) haben ganz kleine Köpfe auf ihren schlanken Körpern, und eben die steile Schlankheit und der kleine Kopf der Artemis von Gabii (Abb. 603, S. 401) hindern uns, sie mit anderen als ein Werk des Praxiteles der Jahrhundertmitte anzusehen. Auch der Kopf des Aristonautes mit dem ihn überhöhenden Helm (Abb. 476, S. 330), der dazu dient, die Figur aus ihrem breiten Stand, von dem aus sie immer schmäler wird, in die Höhe zu ziehen, ist klein, und die Proportionen der so steil und etwas schwankend dastehenden Athena des Votivreliefs von 323/2 (Abb. 494, S. 339) und der kleine Kopf des Zeus vor ihr brauchen nur mit der darunter abgebildeten Aura des Timotheos verglichen zu werden, um die Entwicklung innerhalb eines halben Jahrhunderts einzusehen. Es ist nicht immer richtig, daß große Köpfe auch einen großen Inhalt haben, aber daß diese kleinen Köpfe nicht mehr führen, das ist wohl deutlich.

Fassen wir zusammen: Neuer heroischer Stil des Skopas und Leochares, die neue Schlankheit der Figur und die neue diagonale Beweglichkeit ihres Wuchses, die Entwertung des Kopfes, dann haben wir die künstlerisch-psychologischen Tendenzen der Zeit, die Lysipp umgaben, und die er, Ende einer Epoche und Beginn einer neuen, in seinem Werk zusammenschloß. Freilich kennen wir von diesem, das im Altertum auf 1500 Figuren geschätzt wurde (Plinius, Nat. hist. XXXIV, 37), nur drei in Kopien erhaltene Werke, den Apoxyomenos (Abb. 590, S. 386), den Sandalenbinder (Abb. 591, S. 386) und den bogenspannenden Eros (Abb. 593, S. 387). Aber fragmentarisch und voller an jedes einzelne Werk anknüpfender Zweifel ist die Überlieferung für jeden der großen griechischen Künstler.

Lysipp ist ein rücksichtsloser Neuerer und in jedem Werke ganz er selber, das macht ihn so groß. Er ist voller Widersprüche, das macht ihn so tragisch, er ist ein ungeheurer Plastiker und der Entdecker neuer psychologischer Affekte, und darin reißt er uns mit sich fort, und er ist kalt und ungeistig, und dadurch entfernt er uns von sich.

Wenn auf den panathenäischen Amphoren von 340 und 336 v. Chr. (Abb. 489/90, S. 327) die Berufsathleten auftreten und mit ihren kleinen Köpfen in ihrer Fleischlichkeit vor uns dastehen, welcher der Zeichner mit der Kennerschaft des Amateurzuschauers bis in jede Muskelgruppe folgt, dann ist die ganze Poesie verraucht, mit der Pindar und Polyklet das aristokratische Heldentum ihrer Zeit heroisierten. Das ist das Menschenmaterial, das Lysipp, als der große Realist, der er war, in die Kunst einführte, die es bis dahin nicht sehen wollte. In diese Umgebung gehört der Agias aus Delphi (Abb. 595, S. 388), der genau so dasteht wie der Athlet rechts auf der einen Amphora. Aber gerade das, was den Apoxyomenos vom Agias und von jenen Schwer-

athleten unterscheidet, das ist Lysippisch, und das ist das Heroische, was Lysipp von Skopas gelernt hatte. Er läßt seinen Sieger nicht so breit und dumpf brütend dastehen, wie der Künstler des Agias seinen Helden, der wie für eine Sportzeitung paradiert, sondern er gibt ihm mit dem weitab gesetzten Beine einen Elan, in dem die schlanke Figur aufwärts steigt. Nachher ist die seit Polyklet kanonische Beckenlinie benützt, um auf ihr den Körper zwar aufruhen, aber zugleich zurücknehmen zu lassen, so daß er von den Hüften ab aufs neue aufsteigt, um erst mit den hochgezogenen Schultern auszuladen. Von diesen ist die rechte höher genommen als die linke, und so entsteht eine Gegenbewegung zu der vom rechten Bein ausgehenden aufsteigenden Diagonalen. Und da die Schultern nicht wie am Agias gleichmäßig abfallen, sondern eben die rechte durch das Schabemotiv hochgezogen ist, so bildet die eigenwillige Wendung des Kopfes ihr entgegen einen neuen Kontrast. Durch die ganze Figur geht eine schraubenartige Drehung, die mit dem rechten Fuße anhebt, von ihm zur linken Hüfte geht, nachher um den Körper herumführt, den rechten Arm heraustreibt, an dem linken entlang wieder zum Rücken führt und zuletzt die Halswendung und die Haltung des Kopfes auf ihm bestimmt. Der Agias ist als Fassadenfigur in einer einheitlichen Ansichtsfläche angelegt wie der Herakles des Skopas (Abb. 580, S. 382). Eben durch jene Spiralenbewegung, welche die einzelnen Körperflächen vom Fuß bis zum Kopf immer wieder aufs neue heraus- und zurücktreibt, wird der Apoxyomenos rund. In seiner Konzeption erfüllen sich die Probleme, die Skopas in der Maenade (Abb. 579, S. 381) und in der einen Amazone am Maussoleumsfries (Abb. 500, S. 342) in Angriff genommen hatte. Deshalb ist der Apoxyomenos die neue kanonische Figur nach jener ersten, dem Doryphoros des Polyklet (Abb. 440, S. 257), der als Kubus durch vier ihn umschließende Flächen gebaut ist und rund nur durch die Kunst der Übergänge wird. Als kanonische Figur hat er auch auf die Nachwelt gewirkt, und wir haben jetzt nur nochmal einen Blick auf Aphrodite und Nymphe der Hydria von Alexandria (Abb. 555, S. 371) zu werfen, um die Spiraldrehung der Figur auch dort zu finden.

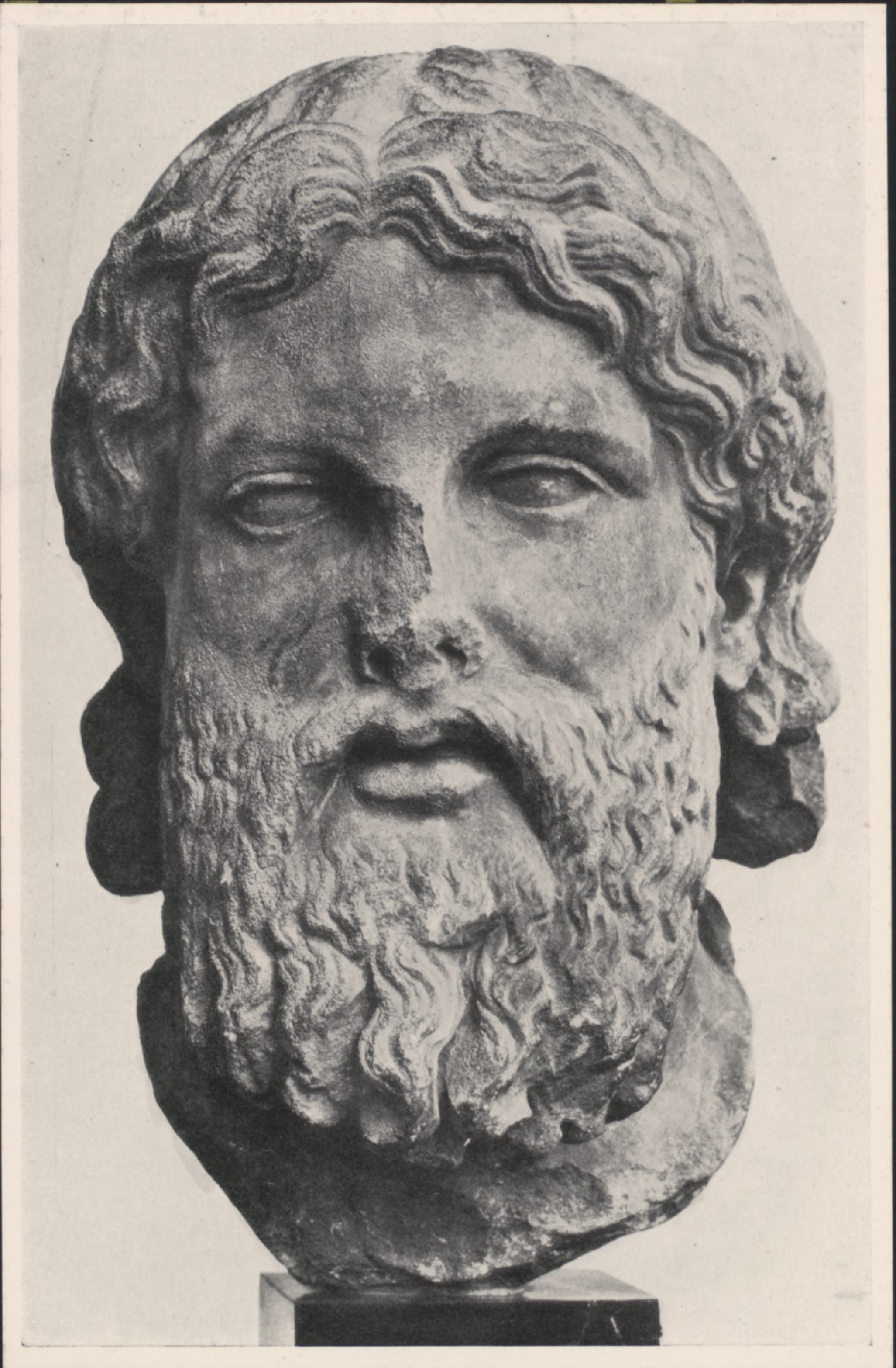
Das auffallende Motiv des in den freien Raum vorschießenden rechten Arms hat Lysipp eben deshalb gewählt, um in jener Spiraldrehung die beabsichtigte Rundheit der Erscheinung herauszubringen, wie sie der Meleager (Abb. 582, S. 383) trotz seines hohen Reliefs, das durch das körperliche Motiv gegeben ist, noch nicht besitzt. Der Herakles des Konservatorenpalastes (Abb. 564, S. 375) hingegen ist eben durch die Schraubendrehung des Oberkörpers eine ausgesprochene Rundfigur dieses neuen Stils, die deshalb oft dem Lysipp zugeschrieben wurde. Aber sie ist in Körper, Proportionen und Anlage des Kopfes von ganz anderem Stil und gehört einem großen Zeitgenossen, dessen Namen wir nicht kennen.

Das für die Konstruktion des Apoxyomenos wesentliche Schabemotiv rückt ihn aber aus der ganzen klassischen Welt der griechischen Kunst, so wie wir sie durch die Jahrhunderte hindurch verfolgt haben, hinaus. Denn die in den freien Raum hinausgestreckten Arme, die wir in der Ansicht von vorne, der klaren Hauptansicht der Figur, verkürzt sehen, verbinden sich in keiner Weise mit dem Relief der Figur, sie machen nicht mit, sie liegen vor der Figur oder diese hinter ihnen. Das gab es aber bisher überhaupt nicht. Denn die Fälle von Dornauszieher und Diskobol des Myron, die wir früher (S. 303f.) besprochen haben, sind anders gelagert. Bei ihnen ist trotz der Raumtiefe, welche die eine Figur erreicht, und trotz der Teilansichten der anderen, von denen keine das Ganze umfaßt, ein Zusammenhang der Erscheinung erstrebt, den die Gebärde des Apoxyomenos absichtlich zerreißt. Der Torso bildet seinen eigenen Raum wie jede andere antike Figur, und er tut dies in dem großartigen Aufbau, den wir versucht haben zu analysieren; aber die Arme greifen in den realen, künstlerisch gesprochen, in den leeren Raum

hinaus. In diesem Konflikt liegt die Tragik der Figur und des Lysipp. Der Apoxyomenos bedeutet die Vollendung der klassischen Absichten des Jahrhunderts und zugleich ihre Durchbrechung. Er ist die letzte Heroisierung des Athleten, und zugleich wird dieser gemein. Der absichtlich unedle Kopf ist in seiner Breitanlage der extreme Gegensatz zu dem adeligen Langgesicht des Apoll vom Belvedere (Abb. 585, S. 384), dem schmalwangigen Kopf des Hermes des Praxiteles (Abb. 574, S. 379) oder dem Herakles des Skopas (Abb. 581, S. 382) mit seiner hohen, in dem feinen aufstrebenden Lockenhaar weiterglänzenden Stirne. In dem fleischigen Gesicht des Schabers mit dem breiten sinnlichen Munde sitzen müde, halbgeöffnete Augen, und die Stirnfurche ist Leuten eigen, die schwer und langsam denken. Aber die eigentümlich zitternde Unruhe der Figur ist in dem sprechenden Ausdruck dieses Gesichts großartig gesteigert: Das stumpfe Leiden des tragischen Athleten, den auf der Höhe seines Ruhmes Alter und Niederlage erwarten.

Auch der die Sandale lösende Athlet in München (Abb. 591, S. 386) ist eine in den freien Raum gestellte Figur, die in keiner Ansicht aufgeht. In der durch die Kopfwendung bestimmten Hauptansicht bleibt der rechte Arm beinahe unsichtbar, und die Ansicht von vorne trifft nur das Profil des Kopfes. Aus welchem Pathos der Melancholie blickt dieser erregte Kopf mißlaunig in die Ferne. Der bogenspannende Eros (Abb. 593, S. 387) ist vielleicht das früheste Werk unter den erhaltenen des Lysipp. Denn er ist einansichtig als klassische Relieffigur angelegt. Das sich Wiegen auf den breitgestellten Beinen und die Spiraldrehung im Motiv des Bogenhaltens und der Kopfwendung beginnen erst. Aber um das nervöse Leben des Kopfes zu erfahren, muß man auch ihn von der Seite außerhalb der Hauptansicht betrachten, und findet dann nicht mehr den süß plaudernden Liebesgefährten der Aphrodite, sondern den in Liebesraserei und Eifersucht ernst gewordenen und so auf uns zielenden bösen Dämon. Auch der Paris der Hydria aus Alexandria (Abb. 555, S. 371) ist nicht mehr der zierliche Galant der Hydria aus Kertsch (Abb. 552, S. 369), sondern sitzt mit dem düsteren Apoxyomenosgesicht auf dem Felsen des Ida. So sind der Ernst des Platoporträts (Abb. 543, S. 362), die nervöse Unsicherheit des Archidamos (Abb. 538, S. 359) und die Melancholie der Euripidesbildnisse (Abb. 539/40, S. 360), deren Verbissenheit auch den Herakles des Konservatorenpalastes (Abb. 565, S. 375) angesteckt hat, in die große, noch unter Praxiteles so heitere Kunst eingezogen. Das muß man sehen, um den Jubel der griechischen Welt zu verstehen, als sie mit der Erscheinung Alexanders des Großen ihren Achill wiederfand. Nun wird die Welt auf einmal wieder licht. Sein wolkenloses Porträt in der Statue Rondanini (Abb. 547, S. 363), deren freies Stehen ganz lysippisch ist, und der siegreiche Glanz, der vom Alexandersarkophag (Abb. 534, S. 357) ausstrahlt, spiegeln das Glück der Zeit wieder. Und so erschafft ein uns unbekannter Künstler aus den Anregungen des Lysipp heraus noch einmal einen so olympisch gesunden, festlich noblen und in aller Spannung gelösten Gott wie den Ares Ludovisi (Abb. 596, S. 388), und noch einmal, zum letzten Male, verwirklicht sich in der Lysippischen Idee der runden Figur der urgriechische Traum vollkommener Schönheit im betenden Knaben (Abb. 597, S. 388).

Timotheos, den ältesten unter den Maussoleumskünstlern, behandeln wir hier, um von ihm ausgehend eine kurze Skizze der Gewandfigur im IV. Jahrhundert zu geben. Timotheos muß bei den Meistern der Nikebalustrade (Abb. 337/8, S. 204/5) in die Schule gegangen sein. Von ihnen stammt das Raffinement seiner Marmortechnik. Er bildet den Stil der Maenadenreliefs (Abb. 470, S. 286) und der Aphrodite im Louvre (Abb. 469, S. 285) weiter. Nach seinen Anfängen in Epidauros (Abb. 495—497, S. 339/40) sind seine Werke der Reife die Leda (Abb. 567, S. 376), Athena als Mädchen (Abb. 569, S. 377) und die herrliche Akroterfigur vom Athenischen Markt (Abb. 570, S. 377). Das Gewand als neuer Gegenspieler zur Figur (oben S. 282ff.).



Götterkopf. Boston, Museum of Fine Arts. Marmor. Griechisches Original.
Höhe 0,48 m.
Nach Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur.

Zuerst in Epidauros ein einfaches Umspielen der Körperformen, aber schon mit einer größeren Eigenwilligkeit und Selbständigkeit und vor allem einem höheren Relief der Kurven. Prachtvolle Steigerung der technischen Mittel und der Motive an der Aura aus Athen. In der Nikebalustrade (Abb. 338, S. 205) ist das durchscheinende Gewand wie ein Schleier über die Figur gebreitet, dessen Falten zwar durch die Bewegung dieser bestimmt sind, aber sich in eurhythmischem Linienspiel darüberlegen und durch seine Accorde eine Musik hervorrufen, die unabhängig ist vom Leben der eigentlichen Gestalt. In der Aura zuerst Konzentration der Motive und Steigerung des Reliefs in dem Faltensaum, der zwischen den Brüsten herabgeführt ist, und in der Faltenmasse, die sich auf dem rechten Oberschenkel staut und zwischen den Beinen herabhängt. Dadurch entsteht eine Klärung der Reliefpläne von Nacktem, flach anklebendem Gewand und diesen vom Wind geballten Faltenbündeln, wie sie der Nikebalustrade noch unbekannt und auch an der Aphroditestatue bei ihrer einheitlichen Flächigkeit nicht notwendig waren. Mit dieser Klärung hängt die eigentlich malerische Kontrastwirkung hell schimmernder flacher Partien und dunkler Stoffmassen zusammen, durch die der Marmor seine neue Leuchtkraft gewinnt. Schließlich laufen in der Vorwärtsbewegung der Gestalt, welcher der Wind seitlich entgegenweht, alle Faltenlinien trotz ihres freien Spiels parallel in Diagonalen quer über die Figur. Aber zuletzt dienen sie nur dem wunderbar vollen und weichen Frauenkörper, folgen ganz dem An- und Abschwellen und dem Umriß der wogenden runden Formen. Es ist, als leuchtete in dem wunderbaren Werke die untergehende Sonne der Parthenonkunst noch einmal herüber in das Nachbartal des anderen Jahrhunderts.

Die Kopie der Leda muß man sich in den leicht flüssigen Marmorstil jenes Originals zurückversetzen, um die Frische der Erfindung zu genießen. Die Göttin, die der große Stil auch in der Feierlichkeit etwa der Kapitolinischen Demeter (Abb. 461, S. 267) gesehen hatte, als junges Weib des knappen, etwas untersetzten Typus, den Timotheos liebte. Wiederholung der diagonalen Einteilung der Figur durch den schräg zwischen den Brüsten laufenden Faltenrand des Chitons, dem der Hals des Schwans genau folgt, und Beginn jener diagonalen Aufwärtsbewegung der ganzen Figur, welche der Pothos (Abb. 583, S. 383) vollendete. Halbe Enthüllung des Frauenkörpers und darin Vorstufe zur Knidierin (Abb. 571, S. 378), und doch ein Werk und ein Stil, die nachher keine unmittelbare Fortsetzung finden. Denn durch das gebauschte Faltenmotiv des Mantels, der, ähnlich wie an der Aura aus Athen, auf dem Oberschenkel aufliegt und zwischen den Beinen niederfällt, und durch die Diagonalen wird die Figur zerrissen und ihr Zusammenhang gesprengt. Die Einfachheit der Eirene (Abb. 484, S. 334) und der Gestalten des Urkundenreliefs von 375/4 (Abb. 483, S. 334) bedeutet die deutliche Absage an diese Kompositionsart.

Die Athena des Reliefs: Die einfache große durchlaufende Linie des den ganzen Körper umschließenden Gewandes gegenüber den aufgeregten partiellen Querteilungen der Fläche bei jenen Werken des Timotheos. Timotheos selbst hat diesen Umschwung mitgemacht in der jugendlichen Athena in Florenz (Abb. 569, S. 377), die nach der Kopie in Rom Athena Rospigliosi heißt. Athena, als junges Mädchen, blickt begeistert zum Himmel, an dem sie vielleicht die Siegesgöttin erwartet. Das Aufwärtsblicken ist ganz im Gesetz der Leda. Vorstufe zu der Maenade des Skopas (Abb. 579, S. 381). Durchlaufende Diagonalen, aber neue einfache Pose der Lässigkeit mit dem eingestützten Arm und dem entlasteten rechten Bein.

In die zeitliche Nähe dieser Athena gehört der Sardanapal (Abb. 602, S. 402) von verwandter Anlage. Aber an ihm beginnen neue Motive, die in der Folge ausgebaut werden. Der Mantel war ursprünglich seiner Natur nach ein Gewandstück aus derberem Stoffe mit spröderen und weniger zahlreichen Falten, als das feinere Gespinst von Peplos oder Chiton. So hat ihn noch

der strenge Stil verwendet (Apollo vom Nymphenrelief von Thasos (Abb. 340, S. 209), „Aspasia“ (Abb. 432, S. 253). Das jonische (Die Frau mit dem Weihrauchständer (Abb. 354, S. 214) freilich und nachher die Parthenonkunst und ihre Nachfolge behandeln ihn in künstlerischer Absicht ganz frei als feines Tuch. Jetzt aber, am „Sardanapal“, wird er dünn und zart wie Flor und bildet daher die zahllosen Treppen- und Augenfalten, den ganzen rechten Umriß entlang, an dem das Auge entlang klettert wie auf einer Stiege, und die an der Athena des Urkundenreliefs noch keine Rolle spielten, an der Athena Jeanne d'Arc beginnen. Diese Treppenfalten mit ihren den Körper überziehenden Diagonalen sind ein empfindlicher Gradmesser der Entwicklung. Am „Sardanapal“ sind sie noch ganz flächig und gleichwertig, am „Mausollos“ (Abb. 505, S. 344) werden sie unter sich differenziert, bilden hängende Bäusche und schließen sich dadurch zu Gruppen zusammen. Die Diagonalen liegen nicht mehr in einer Fläche, sie teilen sich, bilden in der Absicht kräftiger plastischer Durchbildung der Figur tiefe Täler und Löcher und scheiden sich zu neuen Spannungen. Am Sophokles (Abb. 541, S. 361) beginnt die Entwertung des Treppenmotivs, und die Diagonalen haben sich in Spannfalten aufgeteilt, welche die runde körperliche Erscheinung mit umschreiben helfen. Das ist ähnlich an der sitzenden Mantelfigur der etwa gleichzeitigen Pelike von Kamiros (Abb. 554, S. 370), an der Demeter von Knidos (Abb. 479, S. 332), nachher an den Musen der Basis (Abb. 532, S. 356) und vollendet an der Kore des Votivreliefs von Eleusis (Abb. 527, S. 354). Am Axelos (Abb. 524, S. 353) sind die Treppenfalten vom Umriß des Schenkels wegverlegt, bilden lange Streifen und werden absichtlich hart überschnitten. Auf der Parishydria aus Alexandria (Abb. 555, S. 371) haben solche Motive ausgespielt.

Ein anderes entwicklungsfähiges Motiv, das am Sardanapal und an der Athena Rospigliosi zuerst auftritt, sind die zu einer Masse zusammengedrängten Falten des Mantels, die quer über die Brust zur linken Schulter laufen. Im Urkundenrelief von Korkyra (Abb. 483, S. 334) begann es schüchtern, am Sardanapal wird es in Übergängen aus dem umgeschlagenen Mantelteil aufgebaut. Aber an Mausollos und Artemisia (Abb. 505, S. 344) bildet dieser quer von Arm zu Arm über die Figur gelegte Faltenbausch ein bestimmendes Mittel der neuen Gewandkomposition. Er teilt die Fassade der Figur in zwei Teile, verstärkt einerseits, was wir früher (S. 403) sahen, die Horizontale, treibt andererseits die Figur in die Höhe, indem er die untere, tragende, aufwärts strebende Partie abteilt gegen die obere, kürzere getragene. An der Hera Barberini (Abb. 462, S. 267) saß ein ähnliches Motiv tiefer. Jetzt, mit der neuen vertikalen Tendenz der Figur, ist es höher hinauf gerutscht. Es hat aber auch seinen linearen Charakter, mit dem es an der Athena des Urkundenreliefs und am Sardanapal auftrat, verloren, ist breit, voll und plastisch geworden und arbeitet mit an der Herausarbeitung der neuen Fassade der Figur, welche die runde Körpererscheinung darstellen will. Es bringt zu den zahlreichen Spannungen des Gewandes, die eben diese Rundheit umschreiben, ein besonderes neues Element der Fülle und der Pracht hinzu von Auftraggebern, welche an ihrem Kleide nicht zu sparen haben, und zugleich von lässiger Würde, weil diese der raschen Bewegung hinderlichen Stoffmassen sich so nur für das feierliche Auftreten in der Öffentlichkeit arrangieren lassen. Endlich bringen sie in dies malerische Geschimmer der um die Gestalt gleitenden kostbaren Stoffe die Note des schattenreichen Bausches und dadurch einen neuen malerischen Kontrast.

Der Sinn für die Schönheit des stofflichen Materials entspringt der gleichen Tendenz des Jahrhunderts, die auch das Leben der Haut, den Zauber des Nackten entdeckte, und die Lockerheit des Haares in der Plastik erfand. Schließlich wurzeln alle diese Dinge in der Parthenongiebelkunst: die Delikatesse der Gewandbehandlung an der Hegeso (Taf. XXX, S. 284) und an der Stele der Unbekannten im Piraeus (Abb. 520, S. 351). Die Marmorgedichte des Timotheos

bereiten sie vor. Aber der große Stil läßt ihnen gerade soviel Freiheit, als die übergeordnete Aufgabe der Plastik der Figur es erlaubte. An jenem Grabrelief aber des Abschieds der kranken Frau von ihrer Mutter (Abb. 522, S. 352) liegt auf dem Schoß der einen ein eigenwilliger Gewandbausch wie ein Stück Stilleben, und der frei und breit herabhängende Mantel der Alten ist ebenso wie eine selbständige Gewandstudie behandelt, wie die rauschende Faltenpracht der Figur am ephesischen Sockelrelief (Abb. 516, S. 349).

Diese Selbständigkeit des Gewandes ermöglicht erst das Motiv der Knidierin (Abb. 571, S. 378) mit dem Mantel, den sie im Begriff ist, auf die Hydria niederzulegen. Die etwas zaghafte Ängstlichkeit und durchziselierende Sorgfalt, mit der die gebrochenen Flächen des Gewandes gearbeitet sind, zeugen im Vergleich mit dem körperlich vollen, rund um die Stütze des Hermes des Praxiteles (Abb. 573, S. 379) herabhängenden Mantel mit den zahlreichen Überschneidungen seiner Faltenbäusche, daß dieser nicht eine Arbeit des IV. Jahrhunderts sein kann. Er ist erst am Ausgang des Hellenismus möglich und Bravourstück des Kopisten.

Durch das frei spielende Gewand kommt die Musikalität des Klagefrauensarkophags (Abb. 533, S. 357) zustande, auf dem die einzelne Individualität nichts bedeutet. Das Zusammenspiel beruht ebenso auf den aufeinander abgestimmten Posen der Figuren wie auf den abwechslungsreichen zeichnerisch-plastischen Motiven der Falten und Bäusche.

Und nun mag man vom Sophokles (Abb. 541, S. 361) zum Sardanapal (Abb. 602, S. 402) zurückblicken, um das Resultat kennen zu lernen, das die Entwicklung in drei Jahrzehnten fertiggebracht hat. Der Sardanapal steckt in seinem flächigem Mantel wie in einer Vermummung. Im Sophokles ist das kleinliche Gefältel in ein großliniges Spiel von Spannungen verwandelt, die sich aus der freien Haltung des Körpers ergeben, und in dem Wohlklang der Motive spiegelt sich das Wesen der dargestellten Persönlichkeit. So geht die Entwicklung zur Musenbasis (Abb. 532, S. 356) und zu der Kore des eleusinischen Votivreliefs (Abb. 527, S. 354) weiter. Im strengen Stil des V. Jahrhunderts war das Gewand ein Kasten, in dem die Figur steckte (Abb. 439, S. 256), jetzt ist es rhythmischer Gesang, der aus der Schönheit des menschlichen Körpers strömt und seine Bewegung begleitet.

Aber das bleibt er nicht mehr lange. Am Mausollosfries ist, wie wir (S. 408) sahen, die Platte des Timotheos (Abb. 502, S. 343) die eigentlich schönlinige. Der wehende Mantel des Griechen hat größere Relieftiefe als der des Dexileos (Abb. 482, S. 334), bedeutet aber im Prinzip das gleiche, und der quer über die Brust laufende Chitonsaum der Amazone wiederholt das Motiv der Aura (Abb. 570, S. 377) und der Leda (Abb. 567, S. 376). Bei Skopas (Abb. 500/1, S. 342) hat das Gewand ganz der Bewegungsplastik der Figur zu gehorchen, und deshalb entstehen an der sich drehenden Amazone die harten Winkel, welche die Praxitelesschüler gewiß getadelt haben. Und wenn man die Maenade (Abb. 579, S. 381) mit jener vom Ende des V. Jahrhunderts (Abb. 470, S. 286) vergleicht, dann sieht man, daß die Schönredigkeit der Linie ganz der rein plastischen Absicht geopfert ist. Und die Überschneidung der dichten Faltenmassen am Mantel der vorstürmenden Amazone mag man an dem verwandten Motiv am Parthenon (Abb. 379, S. 221) oder am Theseion (Abb. 385, S. 224) messen, wo nichts sich überschneidet. Skopas steigert nicht nur die Vorwärtsbewegung der Figur. Das massive Mantelwehen, von dem die Figur beinahe verschluckt wird, wird zum Gewittergewölk der Schlacht. Auf der Platte des Leochares (Abb. 503, S. 342) aber ist das Gewand eigentümlich unruhig und zerfetzt.

In der Artemis von Versailles (Abb. 586, S. 384) kehrt der dicke Faltenbausch wieder, den wir vom Sardanapal über Mausollos und Artemisia her verfolgt haben. Aber jetzt hat er eine neue Aufgabe. Der Mantel ist zusammengerollt und gürtet die Figur als Rundes und Rauhes. Die

neue Anordnung dient, wie jedes bedeutende künstlerische Motiv, verschiedenen Absichten. Nach den beiden unteren Säumen des kurzen Jagdkleides wiederholt der Faltenwulst die horizontale Einteilung der Figur und wirkt dadurch ihrem schlanken Aufwachsen entgegen, unterstützt dies aber zugleich, indem er ähnlich wie am Mausollos den höheren aufstrebenden Teil der Erscheinung gegen die Brust abgrenzt, und die Schlankheit der Gestalt in der Hüfte beschreibt. Weiter aber hilft er auch die diagonale Bewegung der Figur dadurch veranschaulichen, daß der unter der Hüftgürtung durchgesteckte Teil mit ihr von der Körpermitte zur linken Schulter geht. Indem er aber von dieser ab den Rücken entlang läuft und vorne ringförmig die Taille umgibt, dient er der spiralen Drehung der Figur, die eine Vorstufe zum Apoxyomenos (oben S. 411) bedeutet. Das eine Ende des gerollten Mantels hängt unruhig herab und überschneidet, sich mit derben Falten auflösend, den einen Gewandrand und die feineren Diagonallinien. Damit beginnen die effektvollen Überschneidungsmotive, von denen nachher der Hellenismus ausgiebigen Gebrauch macht. (Vom Arme zurückwehender Mantel der Niobide Chiaramonti [Abb. 317, S. 349]).

Nochmal tritt der Faltenbausch auf an der Aphrodite von Arles (Abb. 577, S. 380). Aber schon sein Sitz, nicht mehr am oberen Teil der Figur, sondern an ihrer Mitte, zeigt seine neue Rolle an. Weder treibt er die Gestalt in die Höhe, noch gürtet er sie. Er teilt sie ab in einen nackten Teil und in einen bekleideten. Weil das Gewand aber am Boden schleift, so sind seine Diagonalfalten auch nicht mehr Darstellungen von Spannungen aus der Plastik der Figur heraus, wie am Sophokles und Mausollos, sondern es sind Falten einer losen Draperie, die nach dem Gesetz der Schwere, das sich in den von der linken Hüfte niederhängenden Säumen deutlich ausdrückt, zwar jetzt noch halb vom linken Arm gehalten wird, aber bald beginnen mag, herabzurutschen. Was hellenistische Kompositionen nicht zögern werden, durchzuführen.

Ebenso beginnt mit Gewandfiguren wie der Athena des Urkundenreliefs von 325/4 (Abb. 494, S. 339) und der Hera der Parisvase (Abb. 555, S. 371) ein prinzipiell neuer Stil, der zum Hellenismus überleitet. Die Athena steht ganz steil da. Durch die beinahe bis zu den Brüsten hinaufgeführte Gürtung und die von den Füßen bis zu diesen aufsteigenden Kannelurenfalten, die sogar die Steilfalte vom linken Knie herab wieder einbeziehen, die seit der Eirene des Kephisodot (Abb. 484, S. 334) verschwunden war, wird sie scheinbar klassisch. Aber nun wirkt diesem Aufsteigen der lässig von den Armen niederhängende Mantel entgegen, und wie sie mit dem kleinen Kopf halbschräg aus dem Halbdunkel des Reliefs auftaucht, mit der an die Hüfte gelegten Hand nicht recht weiß, was beginnen, da wird sie merkwürdig unsicher und schwankend in ihrer Nachahmung der Parthenos (Abb. 328, S. 198). All diesem nur scheinbar steilen Gefältel fehlt die tektonische Spannung, es hängt, aber es schließt nicht zusammen. Wie die Athena etwas scheu den Oberkörper zurücknimmt und mit dem geneigten Kopf nach der Mittelszene späht, erscheint sie wie ein abgesetzter Kronprätendent, der ausschaut, ob seine Stunde gekommen ist. Aber die Stunde der klassischen Athena ist vorbei.

Auch die Hera der Parisvase ist durch goldenes Diadem, Ohrringe und Halskette und durch den Stolz von Miene und Haltung immer noch Götterkönigin. Aber in der Schlichtheit ihres Peplos, an dem Nichts mehr von dem materiellen Prunk der zarten Stoffe mit den Faltenspielen des Jahrhunderts erscheint, dem aber auch jede Straffheit der klassischen Peplosfigur (Abb. 439, S. 256) fehlt, und der wie ein bequemes Hausgewand angelegt ist, gibt sie sich wie eine Einfachheit der Sitten predigende Fürstin sparsamer Zeiten. Auch die Athena der Schale aus Olynth (Abb. 487, S. 336) steht so schlicht unpathetisch „hellenistisch" in ihrem bis auf den Boden schleppartig herabhängendem „aufgelösten" Peplos da, daß uns die oben im Text S. 336 auf Grund des

Ausgrabungsberichtes gegebene Datierung auf die Mitte des Jahrhunderts zweifelhaft wird und wir vielmehr glauben, sie dessen Ende und einem Grabe der wieder aufgebauten Stadt zuschreiben zu müssen.

Ein kurzes Wort über Kopf und Gesicht, Schädel und Haar zur Ergänzung und Zusammenfassung dessen, was wir schon dazu bemerkt haben. Merkwürdigerweise gilt die starke Nachwirkung polykletischer Ideale, die wir durch das ganze Jahrhundert hindurch verfolgen können, nur von der Figur, nicht von der Konstruktion des Kopfes und des Gesichtes. Nur auf dem Grabrelief angeblich aus Delos (Abb. 478, S. 331) begegnet noch einmal, zum letzten Male, ein ausgesprochenes Langgesicht, ein Langschädel und eine Verteilung des Haares, welche diesem folgt. Mit der Bronze von Ephesos (Abb. 563, S. 374) und dem wägenden Diskobol (Abb. 561, S. 374) beginnen ganz andere Köpfe und Gesichter. Sie sind rund, wie die Köpfe am Phigaliafries (Abb. 392, S. 228), aber ohne deren Pathos. Ja, die unpathetische, in den harten Kopien beinahe unliebenswürdige Versonnenheit der Gesichter stellt den größten Gegensatz dar zur Willensenergie des Doryphoros (Abb. 441, S. 257) oder dem Glanz der Parthenongesichter (Abb. 378, S. 221), der auf den Münzen (Abb. 5 und 6, Taf. XXVI, S. 225) weiterstrahlt. Gewiß wollen diese Werke die unbefangene Anmut der Jünglingsgestalt wiedergeben, aber diese ist eine ganz andere als die des Idolino (Abb. 326, S. 106). Das Polykletische Gesicht und überhaupt das Gesicht des V. Jahrhunderts ist immer in seiner knochigen Anlage sichtbar, die seine Festigkeit bestimmt. Diese neuen Gesichter gelten der zarten Weichheit des Fleisches, zuerst der Wangen, die in den besseren Kopien der Ephesosfigur durch einen feinen, von den Nasenflügeln abwärts geführten Zug gegen diese abgesetzt sind. In seine fleischige Umgebung wird auch der Mund weicher eingebettet, ist schmaler und bewegter und liegt nicht mehr so trotzig und breit vorne auf wie am Doryphoros. Das Haar schließt nicht mehr in einer so harten zeichnerischen Grenze gegen die Stirne ab, sondern wächst flaumig aus der Haut heraus, so daß die Grenze verwischt wird, und wenn es wie an der ephesischen Bronze, am wägenden Diskobol und noch am Herakles des Konservatorenpalastes (Abb. 565, S. 375) flach über einer im liegenden Rechteck gebauten Stirne von links nach rechts gestrichen ist, gehört dieser Zug zu den anderen der neuen Horizontalisierung der Figur, die wir früher aufgesucht haben. Die Augen liegen tiefer, die Nase ist kürzer, die ganzen Formen des Gesichts sind zusammengeschlossen und liegen dichter beisammen als im V. Jahrhundert, und mehr vorne. Der Umriß des Gesichts wird daher zu einem Rund, und dieses steigt in den eigentümlich überbauten Schädeln zu einem klaren Oval auf, dessen Hälften durch die Linie der Brauenbogen bestimmt sind. Daher auch keine Siegerbinden wie am Diadumenos (Abb. 443, S. 257) und überhaupt keine linearen Teilungen, welche den Fluß der Linien stören würden, und das eben nur rasch mit der Hand zurechtgestrichene halb wirre Haar, das als rauher Gegensatz zur glatten Haut gedacht ist. Am Ende dieser Schule steht der Ballspieler aus Antikythera, eine griechische Originalbronze, von der wir nur den Kopf (Abb. 604) mitteilen, weil der Körper durch fehlerhafte Restauration uninterpretierbar geworden ist. Unter der Einwirkung des Praxiteles hat sich das Rund des Gesichts in ein längliches Oval gewandelt, die Breitanlage der Stirne ist abgebaut, die Flächen des Gesichts fliehen zurück, und wie in dem plötzlich wieder so lebhaft und spähend gewordenen Antlitz die Locken des jetzt kurz gehaltenen Haares buschig aufsteigen, wird das Vorbild deutlich, an das unmittelbar Skopas anschließt.

In diese Entwicklung bis auf Praxiteles gehört der Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia (Abb. 566, S. 376) noch nicht. Die harte lineare Begrenzung des Gesichts durch das struppige Haupt- und Barthaar steht im größten Gegensatz zu der neuen Absicht

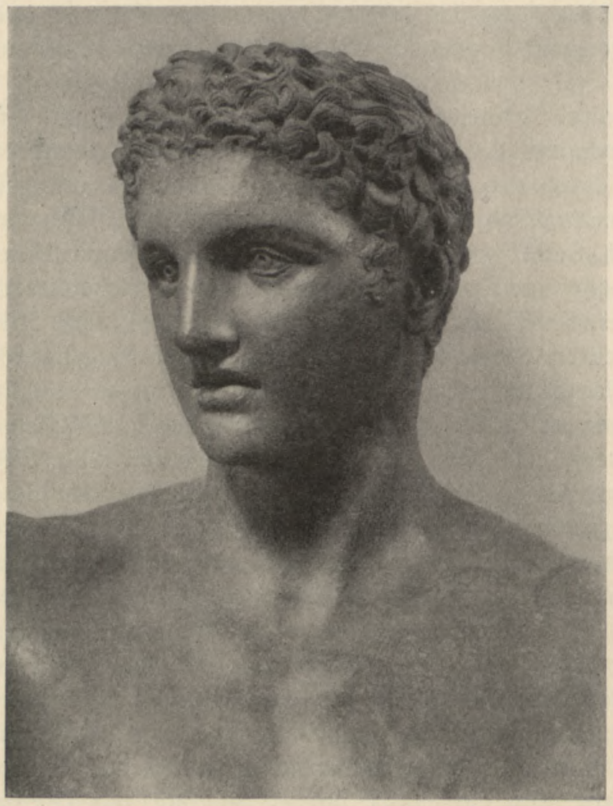


Abb. 604. Kopf des Ballspielers von Antikythera. Athen, Nationalmuseum, Bronze, Griechisches Original. Höhe der Statue 1,99 m. (Nach Aufnahme Alinari 24442.)

der weichen einheitlichen Übergänge, die wir eben kennengelernt haben. Das Haar der vom Wirbel ausgehenden und unter dem Reif des Ölzweiges durchgesteckten Locken ist das in ein hohes aufgeregtes Relief übersetzte Polykletische Haar des jugendlichen Siegers der Münchener Glyptothek (Abb. 327, S. 197), seine Umrißbildung mit den Lockenspitzen und die ornamentale Anordnung über der Stirne mit dem Mittelmotiv und der nur durch feine Unregelmäßigkeiten verhüllten gleichmäßigen Entsprechung der Motive an beiden Seiten ist ganz im Geiste des vergangenen Jahrhunderts und nicht in dem des neuen. Und die Stilisierung des Bartes mit der plastischen Durcharbeitung jeder einzelnen Locke steht dem Poseidon von Artemision (Abb. 324, S. 195) als System viel näher als der fließenden Haarfülle des Bartes des Sardanapal (Abb. 602, S. 402), oder des Götterkopfes in Boston (Taf. XXXV). Tiefliegendes Auge, der Schwung der Brauenbogen, die kurze Nase und die vorgebaute Stirne, das sind freilich Züge, die von den sikyonischen Nachpolykletikern ausgebildet und von ihnen übernommen sind. Zu ihnen gehört auch dieses berühmte Werk und ist als solches die erste Offenbarung eines Naturalismus, wie wir ihn sonst aus keinem anderen Werke der ersten Jahrhunderthälfte kennen. Aber da es in deren zweiter nach dem Stil seiner Einzelformen nirgends auch nur den geringsten Zusammenhang finden kann, so ist es die großartige Leistung eines polykletischen Nachzüglers, der mehr in das V. Jahrhundert zurück als in das IV. voraus blickte, und eine Äußerung des gleichen Klassizismus, dem auch die Eirene des Kephisodot (Abb. 484, S. 335) freilich als Werk einer ganz anderen Kunstsprache, verpflichtet ist.

Mit den Köpfen und Gesichtern des Praxiteles beginnt ein prinzipiell neuer Zusammenhang der Figur. Früher (S. 270) haben wir gelegentlich darauf aufmerksam gemacht, nur die Antike kenne den Torso. Der antike Torso ist nicht etwa ein vom Bildhauer als solcher konzipierter Vorwurf, wie in zahlreichen Experimenten der modernen französischen und deutschen Bildhauerei: sondern der als zufälliges Fragment überlieferte antike Torso besitzt eine so starke anschauliche Ausdrucksfähigkeit als dynamisch und reliefmäßig durchkonstruierte Körperlichkeit, daß er auch ohne Gebärde ein Ganzes bildet. Eben diese seine innere Geschlossenheit und Lebendigkeit reizt den modernen Bildhauer, dem das Motiv einer Figur und ihre Gebärde nach der phrasenhaften Schauspielerei, die der späte Klassizismus und der Naturalismus des 19. Jahrhunderts damit getrieben haben, ohnehin so viel Kopfzerbrechen kosten.

Dieses Leben des Torsos nun besitzt die praxitelische Figur nicht mehr. Das heißt nicht etwa, als wäre nicht auch ein praxitelischer Torso schön und ein kostbares Stück Bildhauerei. Im Musée Rodin in Paris steht ein Torso des angelehnten Satyrs (Abb. 576, S. 380). Rodin wird gewußt haben, warum er ihn für sich gekauft hat. Aber eine praxitelische Figur strebt in ganz anderer Art auf den Kopf mit seiner besonderen Haltung auf dem langen Halse zu als eine Gestalt des V. Jahrhunderts, und umgekehrt sind isolierte Kopien vom Kopfe des Eidechsentöters (Abb. 575, S. 380) wie wir einige erhalten haben, ausdruckslos. Wenn wir die jugendliche Athena des Timotheos (Abb. 569, S. 377) nur als Torso erhalten hätten, würde uns der eigentliche Kern der Erfindung, das enthusiastische Aufwärtsblicken, verborgen bleiben. Ähnliches gilt mehr oder weniger von jedem Werke des Jahrhunderts. Nur Skopas macht darin eine Ausnahme. Sein Torso ist klassisch wie der des V. Jahrhunderts.

Zu der Geschmeidigkeit der Praxitelischen Figur gehört also der weiche Umriß seiner ovalen Gesichter, deren Achse am Sauroktonos und Hermes von Olympia genau im rechten Winkel gegen die Diagonale des Oberkörpers ausgerichtet ist. Von den sikyonischen Nachpolykletikern wird der Grundsatz der hoch überbauten Schädel übernommen, die beinahe bis zur Wirbelhöhe sichtbar und in die Silhouette miteinbezogen werden. Wie wichtig Praxiteles diese Schädelbreite über der Stirne ist, beweisen das Haarband und die nach außen überhängenden Haarschleifen, durch die er sie am Sauroktonos verstärkt. In gleicher Richtung müssen am Hermes die Früchte und Blätter des Efeukranzes gewirkt haben, die außen über den Schläfen, nicht in der Mitte saßen. In dieser Aufhöhung des Schädels schwingt das Oval des Gesichts nochmal zu einer neuen Ellipse aus, wird aber zugleich durch sie wie unter Dach gebracht, und dadurch so anmutig, bescheiden und geborgen. Größter Gegensatz dazu das herausfordernde Vorwärtsdrängen des Gesichts am Doryphoros (Abb. 441, S. 257). Die Anmut des Diadumenos (Abb. 443, S. 259) hingegen war vielleicht Vorbild auch für Praxiteles.

Aber nun im Gesicht des Hermes, welches Leben, welches Mienenspiel. Ein Werk des V. Jahrhunderts mit seiner linearen Großflächigkeit behält auch in einer so oberflächlich derben Kopie wie es die Diana von Ariccia (Abb. 422, S. 249) ist, einen Rest seiner großartigen Würde. Werke des IV. Jahrhunderts sind nur im Original oder in so meisterhaften Kopien wirklich gegenwärtig, wie der Hermes von Olympia eine ist. Wie von jedem antiken Meisterwerk kann nicht eine Photographie, die immer nur eine von zahlreichen Bedingungen abhängige Auswahl gibt, sondern nur der aufbauende Vergleich zahlreicher Aufnahmen einen Begriff des Marmors vermitteln. Die individuellen Züge dieses Gesichts beginnen mit der feinen, grübchenähnlichen Abflachung des Kinns. Mundspalte und Nasenlöcher sind vom Kopisten in einer zu harten Linie mit den laufenden Bohrer ausgeführt. Aber die Flaumigkeit der Unterlippe, die ohne lineare Begrenzung umbiegt, die Weichheit der Wangen mit ihren Schwellungen an den Mundwinkeln und Nasenflügeln, das Eingebettetsein der nicht weit geöffneten länglichen Augen in ihre Umgebung mit dem Ringmuskel, der sich über die äußeren Augenwinkel herüberlegt, sind durch eine malerische Marmorbehandlung von so delikater Art gewonnen, daß ein mit jedem Wechsel der Beleuchtung neu beginnendes Spiel von aufglänzenden Lichtern und über das Gesicht weghuschender Schatten anhebt, das unergründlich bleibt, und durch welches der Hermes „das sprechendste" Bild ist, das wir aus dem Altertum haben. „Man muß bis zu Lionardo da Vinci hinaufgehen, um etwas Ähnliches an Klugheit, Feinheit und Bewußtheit zu finden, wie sie in diesem Ausdruck liegen" (Julius Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum 19. Jahrhundert, S. 33).

An diesem Ausdruck arbeitet in besonderer Weise die Stirne mit. Sie ist zweifach geteilt. Einmal durch eine horizontale Einsenkung, welche die Fläche über dem Nasenansatz von der ersten Vorwölbung unter den Haaren absetzt. Das ist ein schon klassischer Zug, den auch der Doryphoros (Abb. 441, S. 257, wenn auch auf dieser kleinen Abbildung nicht sichtbar), und Köpfe am Parthenonfries aufwiesen. Nachher aber ist die eigentliche Stirnglatze wieder durch feine Senkungen über der Mitte der Augen von den Außenteilen der Stirne geschieden, die sich über die äußeren Augenwinkel herabwölben. Auch dieser Zug wurzelt im heroischen Stil des V. Jahrhunderts. Zaghaft verwendet ihn der Kopf des Myronischen Diskobol (Abb. 424, S. 250). Die herrschende Stirne gehörte immer zum Typus der klassischen griechischen Götter, zu keinem mehr als zu Apollo (Apollo von Chatsworth, Abb. 322, S. 194), Kasseler Apollo (Abb. 331/2, S. 200, oben S. 289). Aber in diesen war sie der Sitz einer gleichsam ruhenden Intelligenz. In der reichen Modellierung der Stirne des Praxitelischen Hermes scheint sie aktiv geworden. Das sensitive Leben dieses Kopfes umfaßt nicht nur die feine männliche um Kinn, Wange und Mund spielende Sinnlichkeit des schönen Jünglings, sondern auch eine pointierte, eben zum Charakter des Hermes gehörende Klugheit, ja Schlauheit. Aber eigentümlich praxitelisch und nur mit dem oben S. 297 verwendeten Begriff der Atmosphäre zu umschreiben ist das Ineinanderspielen dieser Ausdrucksnüancen, von denen keine so vorherrscht, daß sie die andere übertönt. Und daß eben dieses kaum aufkeimende Lächeln, diese milde Güte und diese erzieherische Überlegenheit dem Dionysoskindchen gelten, von dem der Gott genau weiß, welch merkwürdiger Götterbruder das einmal wird, das macht den unbeschreiblichen Charme des Bildwerkes aus.

Diese am Hermes zuerst auftretende Modellierung von Stirne und Augen wird in der Folge schrittweise weitergebildet. Sie ist in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts für das Gesicht ebenso stilistischer Gradmesser, wie es vertikale Anlage, Spiraldrehung und Gewandfalten für die Figur sind. Das Porträt Archidamos III. (Abb. 538, S. 359) aus den dreißiger Jahren mit der vorgewölbten, abgesetzten Stirnglatze und den tiefliegenden Augen gibt einen sicheren chronologischen Anhalt. Ungefähr gleichzeitig mit ihm ist der herrliche Aberdeensche Herakles im British Museum (Abb. 578, S. 381), der in der Marmorbehandlung von Fleisch und Haar, Augen- und Stirnbildung so unmittelbar sich an den Hermes anschließt, daß er aus dem gleichen Atelier eines Kopisten allerersten Ranges stammen muß wie jener, und als Kopie nach einem Alterswerk des Praxiteles angesprochen werden könnte, wenn er nicht unter dem Einfluß des Skopas ein leidenschaftlich wogendes Temperament darstellen würde, wie wir von Praxiteles keines kennen. Die erregte Stirnbildung ist am alten Axelos (Abb. 524, S. 353) noch weiter gesteigert, wo sie mit dem hohen Schädel verbunden, dazu dient, die geistreiche Lebhaftigkeit in dem verfallenden Antlitz des gealterten Mannes zu schildern.

Hier ist der Ort für eine kurze Betrachtung des Porträts des IV. Jahrhunderts. Denn es hat nur einen Vorwurf, die Darstellung der Offenbarung des Geistes im menschlichen Antlitz. Es ist eine für die Porträtgeschichte nicht nur des Griechentums, sondern aller sich an dieses anschließenden Jahrhunderte folgenreiche Tatsache der größten Bedeutung, daß die ersten eigentlichen Porträts, die wir kennen, die des Plato (Abb. 543, S. 362) und des Sokrates (Abb. 544, S. 362) sind, also die von Philosophen. Sie sind nicht, wie schon oben S. 359 bemerkt, Porträts im modernen Sinne der naturalistischen Treue, und wir besitzen nicht das geringste Mittel, sie auf diese hin zu prüfen. Aber sie sind überhaupt die ersten Porträts, die eine schlichte menschliche Individualität darstellen, und daß diese als eine geistige konzipiert ist, das ist eine Eigentümlichkeit der griechischen Kunst, eine Entdeckung, ebenso groß wie die Entdeckung der natürlichen Schönheit des menschlichen Körpers. Die orientalische Kunst kannte

überhaupt kein Porträt, der Islam verleugnet es ja bis auf den heutigen Tag, und das ägyptische Porträt, das, wie wir sahen, im mittleren Reich (Bd. I, S. 132ff.), in der 18. Dynastie (Bd. I, S. 148ff.) und wieder in der Klasse der „grünen Köpfe“ (Bd. I, S. 207) sich in Meisterwerken allerersten Ranges darstellt, ist Ausdruck eines höfischen Stiles, der den König und seine Großen umfaßt, aber die freie menschliche Persönlichkeit ausschließt. Das ägyptische Porträt hat die klassische griechische Kunst, die davon gar keine Notiz nahm, auch nicht beeinflußt.

Für die Einstellung der Kunst des V. Jahrhunderts dem Porträt gegenüber ist kein Monument so aufschlußreich wie die Tyrannenmörder (Abb. 189, S. 121). Denn in diesem Denkmal handelt es sich um die Darstellung zweier bestimmter populär gewordener Persönlichkeiten, deren Aussehen auch in dem damaligen Athen bekannt war, die also sehr leicht wenigstens in gewissen Einzelzügen hätten als einmalige Individuen dargestellt werden können, wenn dies der Kunst überhaupt in den Sinn gekommen wäre. Die scheinbare Porträthaftigkeit des Kopfes Sabouroff (Abb. 281, S. 153) zeigt, daß sie die Mittel dazu durchaus besessen hätte. Aber in den durchaus typischen Gestalten der Tyrannenmörder ist das Problem überhaupt gar nicht gestellt. Nicht weniger merkwürdig ist die Tatsache, daß von den schönen, als Lieblinge einer ganzen Klasse gefeierten Knaben der Vasenbilder wie dem Antiphon (Abb. 197, Taf. XVII, S. 123) nicht ein einziger als wirkliches Porträt wiedergegeben wird, wo doch die in Hunderten von Vaseninschriften ausgesprochene Zuneigung dem namentlich bezeichneten Individuum galt, und nicht etwa einem allgemeinen Symbol. Und oben (S. 321) haben wir schon auf die Eigentümlichkeit des griechischen historischen Reliefs aufmerksam gemacht, daß es nämlich gar nicht „historisch“ ist, und daß es das geschichtliche Geschehnis in seiner einmaligen Besonderheit und also auch die darin auftretende Persönlichkeit als solche, eben als Porträt, gänzlich ignoriert. Daher wäre gewiß auch Perikles in seinem Porträt (Abb. 450, S. 261) nie entdeckt worden, wenn ihn nicht die Inschrift genannt hätte. Die Büste könnte ebensogut einen attischen Heros darstellen. Nur am Ende des Jahrhunderts ist auf dem Stein des Dexamenos (Abb. F, Taf. XXIV, S. 224) ein wirkliches Porträt eines Griechen erschienen, so schlicht und unpathetisch und durch die hohe zurückfliehende Stirne, das knappe Kinn, das kurze Bärtchen und durch die gegen den Mund abgesetzte Wange so lebenswahr, daß diesmal kein mit einem bürgerlichen Namen bezeichneter Halbgott oder typisch schöner Athlet sich als Porträt ausgibt. Aber wir sind immer noch nicht ganz sicher, ob das auch wirklich ein Porträt ist. Denn eigentlich ist durch dieses Bild erst die Grenze gegen das bisher ausschließlich herrschende, heroisch-athletische Porträt abgesteckt. Das Dexamenosbild könnte immer noch nur einen allgemeinen Griechentypus eines Mannes von fünfzig Jahren geben, so wie dies zahlreiche Grabreliefs tun, auf denen zwar gewiß attische Menschen, aber in keinem einzigen nachweisbaren Falle wirkliche Porträts erscheinen.

Nein, es ist wirklich so. Das griechische Porträt ist erst aus dem freien Geiste geboren. Oder man könnte auch so sagen: Die Bindung der griechischen Persönlichkeit an die heroisch-athletische Norm des Polisstaates war so streng, daß erst mit dem Durchbruch des freien Geistes in der langen Entwicklung von den Vorsokratikern über die Sophistik zu Sokrates und Plato das Individuum, überhaupt die individuelle moderne Persönlichkeit, entstand. Daher ist es wirklich kein Zufall, daß das erste Porträt, vor dem die Frage nach einem wirklichen und eigentlichen Porträt gestellt werden kann, das des P l a t o (Abb. 543, S. 362) ist. Denn dieses unterscheidet sich durch einen so bestimmten Zug von allen bisherigen mythischen oder typischen Menschenbildnissen, daß die Individualität nicht etwa nur geahnt oder erschlossen werden kann, wie an der Dexamenosgemme, sondern daß sie sich in einem wesentlichen nur ihr eigenen Charakterzug uns aufdrängt. Dies ist ihr E r n s t. Durch diesen rückt sie ab nicht nur von der schlechtweg

heiter schönen Götterwelt des V. Jahrhunderts, zu der noch der ganze Praxiteles gehört, sondern auch von dem Ernst der göttlichen Sendung des großen Götterbildes seit der archaischen Zeit. Denn der Ernst des Platobildes kommt aus der Seele des Denkers, es ist die Sammlung des mit sich selber ringenden philosophischen Geistes. Daher die Unterordnung des Gesichts unter die mächtige breite Stirne und die Gebärde geistiger Erregung in den zusammengezogenen Brauen, die nüchterne Sachlichkeit in der unpathetisch schlichten äußeren Erscheinung, die besonders auffällt, wenn man sie mit der schwärmerischen Weichheit des etwa gleichzeitigen Sardanapal (Abb. 602, S. 402) vergleicht, die Konzentration in sich, mit ihrer Ablehnung der Außenwelt, trotz der Offenheit der ganzen Physiognomie, und die Würde des in Gedankenarbeit gereiften Alters.

Neben dem Porträt des Plato das des Sokrates (Abb. 544, S. 362), auch dieses ein neu erschlossener Bereich. Das häßliche Gesicht geadelt durch den Geist. Kein Grieche, Mensch oder Gott, hatte bisher eine Stumpfnase. Diese gehört dem halbtierischen Silen (Abb. 426, S. 251). Auch ist dieses breit behagliche, etwas fette Gesicht auf dem kurzen Halse, das nur zu einem wohlbeleibten Körper mit kurzen Beinen gehört haben kann, nicht nur schlechtweg kein Athletenbildnis, sondern sein Gegenteil. Und die kleinen Augen, die hier überhaupt zum erstenmal auftreten, sind eine unverkennbar beabsichtigte Abweichung vom heroischen Stil des großen weitgeöffneten Auges (oben S. 290f.). Ja, daß jetzt nicht bloß ein einzelner, sondern eine ganze Menschenklasse mit wenig gepflegten Bärten erscheint, das bedeutet ein bewußtes Abrücken von der attischen Gesellschaft des perikleischen Athen mit ihren kurzgehaltenen Bärten und ihrer Gepflegtheit des Äußeren. Das Sokratesporträt, das ist der erste Sonderling in der griechischen Kunst. Er hat nur einen Vorläufer, jenen Amenophis IV. in der 18. Dynastie (Bd. I, Abb. 127, S. 168), der seine Zeit durch eine neue religiöse Idee revolutionierte. Auch Sokrates ist ein Revolutionär, einer der größten, die es je gegeben hat. Aber seine Revolution war eine ganz stille. Sie war keine politische, wenn auch von den größten politischen Folgen. Sokrates ist der Entdecker des reinen begrifflichen Denkens. Daher die in sich gekehrte Ruhe in diesem Gesicht, die Einfachheit mit einem Unterton von Humor und Selbstironie. Man sieht ihm an, wie er für die Entwicklung seines Dialogs immer von ganz einfachen, ja beinahe primitiven Fragestellungen ausgeht, wie ein Mathematiker, der mit einer kurzen, scheinbar selbstverständlichen Gleichung beginnt. Im Platoporträt spricht die Enttäuschung des ideellen Staatengründers mit, der sittliche Ernst seiner Utopie, Sokrates ist ein reines Bild ausbalancierter philosophischer Gelassenheit. Das Pathos des Platoporträts steht bei Skopas, mit dem es freilich zeitlich und stilistisch nicht den geringsten Zusammenhang hat, das Sokratesporträt gehört zu den entspannten Figuren des Praxiteles, ist aber gewiß kein Werk dieses Meisters.

Die behäbige Gemütlichkeit dieses Sokratesporträts war dem Zeitalter des Lysipp zu schlicht. Es ist einer der erstaunlichsten Fälle der inneren Kontinuität der griechischen Kunst, daß der erste Typus des Sokratesporträts mit nur ganz geringen Änderungen ein halbes Jahrhundert später im zweiten (Abb. 545, S. 362) in ein gänzlich neues Bildnis umgegossen erscheint. Die gleichen Lockenmotive des Bartes, aber bewegter und in stärkeren Kontrasten des Reliefs, das gleiche zwinkernde Auge, aber etwas größer genommen und mit lebhafterem Blick unter den stärkeren Oberlidern, die gleiche Stirne des Glatzkopfes, aber etwas höher emporgetrieben und durch die umrahmenden Locken, die jetzt die Ohren bedecken, stärker hervorgehoben, der gleiche alte Mann, aber jetzt mit eingefallenen Wangen und herausgetriebenen Backenknochen mit den Zeichen stärkeren Verfalls. In der Tendenz des Jahrhundertendes ist das Bild aus der Breite der ersten Anlage in die Höhe gezogen. Aber diese neue bewegtere Form dient nur wieder

einem neuen geistigen Inhalt. Im ersten Sokratesporträt liegt der philosophische Gedanke wie in einem Gefäß, im zweiten blitzt er eben auf und erhellt das ganze Gesicht. Es ist das erste „geistreiche“ Bildnis der griechischen Kunst.

Eine ähnliche Wandlung vollzieht sich mit dem Porträt des Euripides. Die erste Fassung (Abb. 539, S. 360) schildert das Verzehrtwerden durch den Geist. Die übergroße Stirne, welche die Augen so überschattet, daß sie wie aus dem Dunkel der Melancholie herausblicken, beherrscht ein welkes und kraftloses Untergesicht. Der verbissene Mund sitzt unter dem überhängenden Schnurrbart, als hätte er keine Lust mehr zu sprechen und murmelte greisenhaft nur so vor sich hin, und die langen Locken hängen wie Trauerweiden an dem in seine leidvollen Einsichten vergrabenen Gesicht. Die zweite Redaktion, der Typus Rieti (Abb. 540, S. 360), ist wie das zweite Sokratesporträt (Abb. 545, S. 362) steil in die Höhe gebaut und gibt dadurch die Eingesunkenheit der ersten Fassung auf. Die Locken hängen tiefer in die Stirne und sind wirrer. Das Thränende ist damit ausgeschaltet. Die Unterlippe ist trotzig vorgeschoben und vom Platoporträt (Abb. 543, S. 362) ist der Zug der düster zusammengezogenen Brauen übernommen. In momentaner Unordnung ist der Bart bewegt. Das ist das Bild nicht des in weltscheuer Nachdenklichkeit versunkenen Dichters, sondern das der Erregung der unmittelbaren Konception: Euripides, der die Situation des Helden einer seiner Tragödien innerlich erlebt und sich im Monolog mit ihm identifiziert. Das Porträt Archidamos III. (Abb. 538, S. 359) gibt den König, der eben im Gewühl der Schlacht erregt von sich durchkreuzenden Entschlüssen innerlich hin- und hergetrieben wird, und, in die Ferne spähend, um den entscheidenden feldherrlichen Gedanken ringt. Der Herakles des Konservatorenpalastes (Abb. 565, S. 375) ist nicht mehr der strahlende, siegreiche, junge Gott der Statue des Skopas (Abb. 580, S. 382) oder der von der errungenen Unsterblichkeit berauschte (Abb. 581, S. 382), sondern der um sein Alter wissende Mann, der in düsterer Wut das letzte von Kraft aus sich herausholt.

In allen diesen Bildern spielt das Alter eine Rolle, die ihm der große Stil des V. Jahrhunderts nie eingeräumt hat. Alle die Akzente, mit denen es geschildert wird, eingefallene Wangen, welke Haut, der Ausdruck der Augen, die neuen Proportionen des Gesichts, das wirr bewegte Haar, sind die einer neuen Zeit.

Diese distanziert auch das Götterbild von der Welt. Der herrliche Götterkopf im Fine Arts Museum von Boston (Taf. XXXV, S. 418), ein griechisches Original aus der Jahrhundertmitte, gehörte wahrscheinlich zu der thronenden Statue einer ins Griechische umgedeuteten alten kleinasiatischen Gottheit. Die Umdeutung geschieht im Sinne der neuen Sotergötter, von denen oben S. 381 kurz die Rede war. Daher der mild-gütige Ausdruck dieses dem Beter entgegengeneigten Gesichts, wieder das dialogische Entgegenkommen, das Verstehende, wie aus der Erfahrung eigenen Leids. Denn dieses bedeutet die etwas schmerzliche Furche der Wangen, der sprechend geöffnete schöne Mund, ja überhaupt das Fließende der ganzen Erscheinung, das sie mit dem Sardanapal (Abb. 602, S. 402) teilt, einem verwandten Göttercharakter, der aber aus seinem mystisch-trunkenen Wesen heraus anders gefaßt ist. Das Fließende liegt in den ganzen Formen der Gesichter, in denen jede scharfe Grenze und Unterabteilung vermieden ist, und die darin den größten Gegensatz bilden zu dem Faustkämpfer aus Olympia (Abb. 566, S. 376 und oben, S. 418). Aber es drückt sich besonders aus in den langen welligen Locken, die von der Scheitelung in der Mitte die hohe Stirne im Dreieck begrenzen. Dieses neue Kunstmittel fließenden langen Haares ist in der Büste des sogenannten „Eubuleus“ aus Eleusis, die einen uns einstweilen unbekannten, vielleicht alexandrinischen Unterweltsgott darstellt, gewiß nicht Triptolemos, der nie mit bekleidetem Oberkörper (Abb. 527, S. 364) erscheint, mit besonderer

Absicht gesteigert. Dem „Eubuleus" hängen zwei große Zangenlocken in die Stirne, und lange lose Locken umrahmen das ganze Gesicht und bedecken die Ohren. Damit wird nach einem uns schon bekannten Gesetz zuerst ein malerischer Kontrast des Rauhen zu der glatten, glänzenden Haut des Gesichts geschaffen, des Bewegten zu seiner Ruhe, des Dunklen zu seiner Helligkeit. Und da dieses Dunkel den ganzen Kopf einhüllt, so entsteht der Eindruck, als tauche der stille Gott plötzlich daraus hervor. Das Haar wird zum Symbol des Dunkels der Unterwelt und seines Geheimnisses. Der Gott blickt wie die Demeter von Knidos (Abb. 480, S. 332) aus seinem weichen, durch keinen momentanen Impuls bewegten Gesicht in eine unbestimmte Ferne. Er ist nicht von dieser Welt.

Die Sarapisbüste im Vatikan in Rom (Abb. 588, S. 585) ist eine Kopie vom Kopfe einer in zahlreichen Wiederholungen erhaltenen bekleideten thronenden Götterstatue, die vor allem auch in Alexandria gefunden ist und daher gewiß das berühmte Wallfahrtsbild des Unterweltgottes Sarapis in Alexandria von der Hand des Bryaxis wiedergibt. Die Sarapisbüste hatte über der Stirne nicht das hereinhängende Lockenbündel der vatikanischen Ergänzung, sondern einzelne geteilte Locken, also ein dem „Eubuleus" verwandtes Motiv. Sie wiederholt aber nicht nur die allgemeine Anordnung der herabwallenden Locken mit der gleichen Tendenz, sondern sogar nahezu einzelne Lockenmotive beiderseits in der Schläfengegend. Der Eubuleus ist also gewiß auch eine Kopie nach einem Werke des Bryaxis. Seinen runden lockenumrahmten Gesichtstypus finden wir auch an der Maussoleumsplatte (Abb. 504, S. 343), die wir dem Bryaxis zugeschrieben haben, und weil der angelehnte Satyr (Abb. 576, S. 380), der allgemein dem Praxiteles zugewiesen wird, nicht das längliche Gesicht besitzt wie der Apollo Eidechsentöter und der Hermes in Olympia, sondern das mehr runde und vorne flächige, das auch von dem Lockenkranz eingerahmt ist, schreiben wir ihn auch dem Bryaxis zu, der darnach im Praxitelischen Kreise groß geworden wäre.

Im Sarapis ist der Ausdruck des Haares zur Verschleierung der Erscheinung über den Eubuleus hinaus gesteigert, weil das Gesicht auch von dem dichten Barte eingerahmt ist. Blicken wir auf den Kopf des Zeus in Rom (Abb. 456, S. 264) zurück, den wir als Kopie nach einem Werk des Phidias zu verstehen gesucht haben, um den Gegensatz der Zeiten aufzufinden. Auch am Zeuskopf bedeutet die Fülle des Haares die Urkraft der reichen männlichen Natur, aber das große Gesicht liegt offen und frei da. Der Zeus-Vater ist auch geheimnisvoll, aber er lebt und wirkt in der sichtbaren Welt. Am Sarapis sind die klaren Einteilungen des Gesichts, denen dort auch die Anordnung von Haar und Bart diente, aufgehoben. Das Haar setzt nicht mehr in der Höhe der Augen ab, um sich von dem rechteckig zugeschnittenen Bart zu scheiden, der die Fläche des Untergesichts bildet, sondern in der Wellenbewegung des differenzierten, unruhigen Reliefs der Locken fließen Haar und Bart zusammen. Die Stirne, die am Zeus herrschte, ist am Sarapis durch die hereinhängenden Locken verhängt, und in dem Kontrast des hohen Reliefs von Haar und Bart und dem flachen des Gesichts wird dieses zu einer unbeweglichen Maske. Sarapis hat kleine Augen. Alles ist weich und milde an ihm. Das ist nicht wie Zeus ein Gott der Oberwelt, sondern der aus der Unterwelt auftauchende Dämon der Nacht, der den Menschen im Traume erscheint, wenn sie mit ihren Wünschen und Sorgen in seinem Tempel schlafen.

Man sieht leicht, wie enge das Porträt des sogenannten Mausollos (Abb. 505, S. 344) mit diesen Bildern zusammenhängt. Der Rahmen der langen, fließenden Locken um das Gesicht, die kleinen Augen, die im Verhältnis zu der Länge des Gesichts niedere Stirne, die Umflortheit des Blicks und die weiche Schlaffheit der hängenden Wangen. Man sage nicht, daß dies eben ein Orientale sei, den ein griechischer Künstler hier porträtiert habe. Auch der Satrap der Münze

von Kolophon (Taf. XXVI, Abb. 7, S. 225) ist ein Orientale, aber er hat ein Profil wie Zeus. Im Sarapis und im Mausollos öffnet sich die griechische Kunst der Weichheit orientalischen Wesens, dem sie früher die Strenge ihres heroischen Stils aufgezwungen hatte. Deshalb ist zwischen dem alten Prokleides des attischen Grabreliefs (Abb. 474, S. 328) und dem Mausollos kaum mehr ein Unterschied der künstlerischen Interpretation. Weil Asklepios ein griechischer Gott ist und kein orientalischer, steht der Asklepios von Melos (Abb. 481, S. 333) scheinbar jenem eben zum Vergleich benützten Zeus viel näher als dem Sarapis, ja er steht ihm so nahe, als sei er eine bewußte Umarbeitung von ihm. Die hohe freie Stirne, der Aufbau des Haares über dieser, die Achsenführung im Gesicht, der atmende Mund, das alles ist beiden Bildern gemeinsam. Um so lehrreicher sind die Abweichungen. Der lange Bart des Zeus mit seinen in einer Fläche liegenden zeichnerischen Locken ist am Asklepios kürzer gehalten und legt sich mit seinen plastisch-bewegten Locken rund um das Kinn. Das heißt, das Gleichgewicht zwischen Ober- und Untergesicht des Zeuskopfes, das eben auf dem Barte beruhte, ist aufgegeben. Am Asklepios ist das Untergesicht schwächer geworden. Deshalb auch die leicht eingefallene Wange dieses alternden Gottes. Dafür steigt die horizontal geteilte Stirne höher auf und wird durch die Locken, die an den Schläfen über sie herfallen, ähnlich wie am Sarapis schmäler. Diesem Aufsteigen der Stirne dient weiter das in drei Schichten aufgetürmte Gelock, das am Zeuskopf in der strengen linearen Einteilung kleinerer Motive horizontal gebunden war. Was wir oben S. 289 am geöffneten Mund des Zeuskopfes als das Ein- und Ausatmen der Weltseele bezeichneten, dies pantheistische Element durchdringt jetzt den ganzen Kopf. Es ist, als flute das göttliche Wesen in ihm auf und ab, durchdränge als ein Grenzenloses und Unfaßbares die ganze Erscheinung, die nahe daran ist, sich darin aufzulösen, und die sich mit dem aus einer unbekannten Tiefe auftauchenden, in sich gekehrten Blick seinem jenseitigen Geheimnis vermählt. Der Asklepios von Melos ist die Vorahnung der das All flüssig durchdringenden pneumatischen Gottheit der alten Stoa.

Aus dem Stil des Bryaxis ist dieses Haar fließender, bewegter Locken in das Alexanderporträt (Abb. 547, S. 363) gekommen, nur mit der Neuerung, daß die Locken, die am Asklepios in der Stirnmitte ansetzten und nach den Seiten umbogen, jetzt wie Wasserstrahlen steil aufsteigen und nachher erst herabfließen. Das ist die Stimme der Zeit. Noch ehe der König wirklich Gott geworden, wird sein Jugendbildnis mit dem von den Götterbildern entlehnten Lockenkranz gekrönt.

Am Hermes des Praxiteles (Abb. 573, S. 379) und am Herakles Aberdeen (Abb. 578, S. 381) ist das kurzgeschnittene Haar impressionistisch in ein unübersichtliches Gewirr kleiner, sich eigenwillig krümmender oder aufsteigender Locken aufgelöst, die teilweise nicht fertig gearbeitet sind, was einen höchst malerischen Kontrast der unruhigen Lockerheit des Haares zu dem glatten Gesicht ergibt, aber auch unseren Zweifel hervorruft, ob dieser Stil nicht vielmehr dem Kopisten angehört, als Praxiteles, der in der Darstellung des Haares am Sauroktonos (Abb. 575, S. 380) und an der Knidierin (Abb. 572, Abb. 378) ungleich flächiger und linearer verfuhr. Dieses bewegte flockige Haar ist in längeren Locken an den guten Kopien des Kopfes des Meleager (Abb. 582, S. 383) zur Verlängerung der Längsachse des Gesichts steil aufgetürmt und dient in seiner vom Wind aufgewehten Unordnung der Darstellung des aufbrausenden Temperaments des zu frühem Untergang bestimmten Helden.

Die pompösen Haarschleifen aus langen, über der Stirne aufgenommenen und zusammengebundenen Locken wie am Apollo vom Belvedere (Abb. 585, S. 384), am Eros in Neapel (Abb. 600, S. 400) und an Thetis und Nereide auf der Pelike von Kamiros (Abb. 554, S. 370) gehören alle zu großflächigen länglichen Gesichtern, die sich deutlich scheiden von den verfeinerten Köpfen

des Praxiteles und den in knappem Rund angelegten Typen des Skopas. Im Apollo vom Belvedere ist nochmal der große Geist der Kunst des V. Jahrhunderts aufgerufen, die klaren Einteilungen des Gesichts, die Großäugigkeit, der Stolz der Göttererscheinung. Mit den Kunstmitteln des jüngeren Stils sind die im alten Vorbild des Kasseler Apollo (Abb. 331/2, S. 200) stillen Räume des Gesichts wie von zitternder Nervosität erfüllt. Die Flächen, die an jenem einheitlich ganz vorne liegen, fliehen zurück und ergeben so das herrliche Profil, das von dem energischen Kinn über den leicht geöffneten Mund zu der edlen langen Nase und der vorgebauten Stirne aufsteigt. Es ist, als ob das Feuer, das in dem Gotte lodert, in dem aufgetürmten Haar als in einer Flamme ausschlüge. Das ist der letzte Protest des Heroischen in einer sinkenden Zeit. Lysipp legt all diesen dekorativen Putz weg wie alten Plunder. Das wirre Haar und die flach am Schädel anliegenden Locken des Apoxyomenos (Taf. XXXIII, S. 384) und des Sandalenbinders (Abb. 592, S. 386), die ähnlich wie die des Doryphoros (Abb. 441, S. 257) nur der Form des Kopfes folgen, sind die Alltagstracht des zum Training antretenden Arbeitsathleten. Der Festtag der griechischen Kunst ist verrauscht.

Eine Göttin hat sich längst in ihre Welt geflüchtet, Aphrodite. Im V. Jahrhundert erfaßte der männliche, heroische Stil auch die Frau. Damit steht die Tatsache im Zusammenhang, daß wir in manchen Fällen nicht sicher bestimmen können, ob ein Kopf des großen Stils männlich oder weiblich ist. Der Kopf der Athena Lemnia (Abb. 458, S. 265) ist eine Zeitlang für männlich angesehen worden. Zu dem in der männlichen Bronzefigur (Abb. 420, S. 247) verwendeten Kopf lassen sich Gründe anführen, daß er weiblich ist. Die starke männliche Komponente in einer Figur wie in der Diana von Ariccia (Abb. 422/3, S. 249 f.) offenbart sich dem ersten Blick.

Im IV. Jahrhundert ist es umgekehrt. Da ist auch in den ausgesprochen männlichen Bildern eine starke weibliche Komponente. In der allgemeinen Zartheit der Figuren des Praxiteles schwingt sie mit. Der Hermes von Olympia (Abb. 573, S. 379) spielt eine Ammenrolle wie die Eirene des Kephisodot (Abb. 484, S. 234). Der Kopf des Apollo Eidechsentöters (Abb. 575, S. 380) könnte auch ein Mädchenkopf sein. Der Sardanapal (Abb. 602, S. 402) ist ein halbes Weib. Timotheos verwendet für die Leda (Abb. 567, S. 376) das gleiche Gesicht wie für den Apollino (Abb. 568, S. 377).

Aber nun tut eben Praxiteles den entscheidenden Schritt. Die Aphrodite von Knidos (Abb. 571, S. 376) ist Aphrodite, wie es sie bisher nicht gab. Das schöne nackte Mädchen in München (Abb. 468, S. 280) vom Ende des V. Jahrhunderts stellte eine Buhlerin dar, und diese war halb ein polykletischer Knabe. Das figürliche Motiv der Knidierin haben wir wiederholt besprochen. Hier beschäftigt uns das Gesicht.

Timotheos hatte Athena in ein Mädchen (Abb. 569, S. 377) verwandelt. Das gehört zur Verjüngungstendenz des Zeitalters. Aber er weicht damit der Aufgabe aus, einen neuen großen Frauentypus zu schaffen. Auch die Akroterfigur (Abb. 495, S. 329) und die Leda (Abb. 567, S. 376) geben diesen nicht. Sie tragen Typen einer etwas allgemeinen Idealität. Das Gesicht der Eirene des Kephisodot (Abb. 484, S. 334) gehört zwar durch die Breitanlage und durch seine Weichheit klar zu den neuen Typen des Jahrhunderts. Aber eine wirkliche Neuschöpfung ist auch sie nicht. Und wenn auf den Grabreliefs, die wir im einzelnen nicht durchsprechen können, allmählich große neue Frauengesichter nach der allgemeinen Lieblichkeit der älteren Typen (Abb. 520, S. 351, Abb. 521, S. 351) auftauchen, wie auf dem Relief von Mutter und Tochter (Abb. 522, S. 352), so ist das in dieser handwerklichen Kunst ein etwas verspätetes Nachwirken der großen Meister, vor allem des Praxiteles.

Praxiteles wählt für die Knidierin nicht das schöne Mädchen, wie es als Liebesgöttin auf dem Votivrelief von Lokri (Abb. 351, S. 212) auf dem von Eros und Psyche gezogenen Wagen dahinfährt, oder auf der Schale von Kamiros (Abb. 412, S. 239) auf dem Schwan durch die Luft reitet, auch nicht die Liebe versprechende, sich entschleiernde junge Frau, wie der Meister der Statue im Louvre (Abb. 460, S. 285), sondern die zur Reife entfaltete Frau, die Liebe schon gewährt hat und besitzt und durch sie geworden ist, was sie ist. Als Vorläufer in diesem Ideal hat er nur die Künstler der herrlichen sizilischen Münzen vom Ende des V. Jahrhunderts (Taf. XXVI, Abb. 17, 18, S. 224), welche den Kopf der Arethusa, der vollreifen Frau, tragen. Aber das ist Arethusa als Mutter des Reichtums von Meer und Stadt. Das Mütterliche schwingt auch in der Knidierin als Unterton mit, weil es vom Bilde der wirklichen Frau untrennbar ist; es gibt ihr die eigentliche innere Ausgewogenheit, das ganz in sich selbst Erfülltsein, die Ruhe.

Das Gesicht der Knidierin ist klassisch gebaut. Es ist ebenso breit wie hoch, und Höhe der Stirne bis zum Ansatz der Nase, die Länge dieser und die Entfernung von Nase bis zum Kinn entsprechen sich wieder zu gleichen Teilen. Die hohe dreieckige Stirne wirkt dem vollen Untergesicht entgegen, die großen Augen mit ihren flachen linearen Brauenbögen liegen in einer das Gesicht teilenden klaren Achse, und ebenso geht, durch die Bewegung des Kopfes nur wenig verschoben, die andere Hauptachse durch die Scheitelung des Haares, Nase und Mundmitte. Auch der knappe Mund ist in klassischer Tradition mit beiden vollen, linear umrandeten Lippen gebildet. Diese im Grunde strengen Proportionen und Formen sind durch bildhauerische Technik, die keine der Kopien erreicht, ins Zarte und Weiche umgebildet und werden eben dadurch praxitelisch. Das Haar, das sich ganz dem großen Schädel anschließt und durch herumgeschlungene schmale Bänder festgehalten ist, also einen einfachen ungebrochenen Umriß ergibt, setzt auf der Haut in den zartesten Wellenlinien an und ist in diesen zurückgekämmt, bleibt aber bei aller Bewegung flächig. Die Augen sind kaum merkbar schräg gestellt, so daß der innere Augenwinkel höher sitzt als der äußere, und mit der Wendung des Kopfes auf dem Halse und seiner Neigung geraten die beiden Gesichtshälften in verschiedene Beleuchtung. Eben das Gleiten des Lichts und der Schatten über das Gesicht hin muß es gewesen sein, das Praxiteles durch die Behandlung des Marmors, durch die Übergänge der Modellierung und zuletzt durch Bemalung von Augen, Lippen und Haar in einer Weise verwirklichte, der keine Kopie nachkommt, und die man immer nur mit Hilfe des Hermes, des jüngeren Werks, interpretieren kann. Den schwärmerischen Ausdruck des von sich selbst erfüllten Glücks der Schönheit und der Liebe vermittelt vielleicht der Kauffmannsche Kopf (Abb. 572, S. 378) am besten. Aber eben weil das Werk zwei Welten zugleich angehört, halb noch der strengen klassischen Form, halb der neuen malerischen, läßt es aus jeder Kopie eine neue Deutung zu und erscheint gerade dadurch unergründlich reich.

In dem Kopf der Kapitolinischen Venus (Abb. 587, S. 384) wird das Gesicht schmäler und länger. Durch das ausgesprochene Oval und die aufgetürmte Lockenschleife wird der Umriß steiler und bewegter, breite Stirne und zartes Untergesicht kontrastieren, die Augen liegen tiefer und gleiten aus der Achse, der Mund ist breiter, seine Lippen dünner. An der Aphrodite von Arles (Abb. 577, S. 380) wird das Untergesicht voller und bekommt etwas Hängendes, und der Kopf von Chios (Taf. XXXII, S. 360) bildet überhaupt den größten Gegensatz zur Knidierin, weil hier auch der letzte Rest von linearer Form sich in Licht- und Schattentöne aufgelöst hat. In dieser ganzen Nachfolge wirkt die Knidierin weiter, auch in der Artemis von Gabii (Abb. 603, S. 410), und ersteht zuletzt nochmal im Hellenistischen in der großartigen Umdeutung in den Schmerz der Niobe (Abb. 519, S. 350).

Mit der Knidierin und ihrer reichen Nachfolge ist eine besondere Frauenwelt in der griechischen Kunst geschaffen, die das V. Jahrhundert nicht kannte. Das Frauengesicht wird ein besonderer Typus, der in sich zusammenhängt und seine eigenen stilistischen Formen besitzt, die sich von denen der Männererscheinung absondern. Die Mänade des Skopas (Abb. 579, S. 381) ist ein Sonderfall. Für ihre Ekstase hat der Künstler den gleichen Ausdruck benützt wie für die Leidenschaft des Kampfes um Leben und Tod seiner Heroen. Auch die Artemis von Versailles (Abb. 586, S. 384) steht eben als seine Schwester so nahe beim Apollo vom Belvedere. Aber wie eine Aphrodite des Skopas oder des Bryaxis ausgesehen hat, ist deshalb so schwer nachzuweisen, weil zu ihrem Ideal von Schönheit kein Weg mehr führt aus der Männerwelt von Heroenpathos und Unterweltsentrücktheit.

III. Das Relief. Rückblick. Wir dürfen auch für die Theorie des Reliefs des IV. Jahrhunderts den Leser an die Bemerkungen erinnern, die wir oben S. 295 der Behandlung des Reliefs des V. Jahrhunderts vorausgeschickt haben. Da das „Relief“ im Sinne jener Darlegungen ein inhärenter, von ihr nicht ablösbarer Teil der plastischen Gestaltung ist, die sich gerade in ihm ausdrückt, so haben wir diesen Begriff schon in dem vorhergehenden Kapitel immer wieder verwendet, in dem wir den Aufbau und die Komposition der Figur und vieles, was dazu gehört, behandelt haben. Der Titel: „Die Figur und ihr Raum“ ist nur eine andere Ausdrucksweise für das Problem: die Figur im Relief.

Die Entwicklung ist augenfällig, wenn wir Beginn und Höhe vergleichen. Im Urkundenrelief von 375/4 v. Chr. (Abb. 483, S. 334) sind drei Götterfiguren loser vereinigt, als sie es je im V. Jahrhundert waren (Abb. 405—417, S. 234/5). Zwei von ihnen stoßen zwar noch mit den Köpfen an das Gebälk, welches das Relief abschließt, aber sie haben Luft um sich, es weht ja auch das Gewand der mittleren Göttin, diese steht mit einer leichten Drehung des Oberkörpers, und auch Athena dreht sich schräg gegen den Grund. Der Dexileos des Grabreliefs von 394/3 v. Chr. (Abb. 482, S. 334) liegt mit seinem Oberkörper flach in dem vorderen Reliefgrund ausgebreitet. Die Amazone aus dem Westgiebel von Epidauros (Abb. 496, S. 340) ist in dem gleichen Motiv gefaßt, aber sie dreht den Oberkörper aus dem Reliefgrunde heraus, oder, richtiger ausgedrückt, schiebt sich in diesen hinein. Gleich zu Beginn der Entwicklung hat die Figur ein tieferes Reliefvolumen. Dreißig Jahre später auf dem Urkundenrelief von 347/6 (Abb. 488, S. 336) sitzen die Söhne des Königs Leukon beinahe wie volle Rundfiguren schräg zum Beschauer. Aber nicht nur dies. Die mittlere Figur sitzt weiter zurück, aber zugleich mehr von vorne gesehen, zum Beschauer ausgerichtet. Die drei Figuren des Reliefs bilden also unter sich einen eigenen Raum, der in einer Art von Halbkreis von ihnen gebildet wird, und der sich von der idealen Reliefwand loslöst. An diese waren noch die Götter des Korkyrareliefs (Abb. 483, S. 334) gebunden. Mit jenen sitzenden Figuren mag man das Sitzen der Hegeso (Taf. XXX, S. 284) vergleichen, deren reine Profilhaltung ganz in der Reliefflâche befangen bleibt, ebenso wie die Götter des Parthenonfrieses (Abb. 378, S. 221). In der Ausbildung und Ausnützung des Tiefenraumes der Reliefnische, in der freieren Bewegung der Figur in dieser und in dem neuen durch die Beziehung der Glieder der Gruppe unter einander geschaffenen Raum vollzieht sich die Entwicklung des Grabreliefs durch die ganzen Jahrzehnte hindurch. Mit dieser neuen Räumlichkeit ist alle die neue Gebärde und Zärtlichkeit, die Bewegung der Figur und ihre „Atmosphäre“ unablösbar verknüpft. Am Grabrelief angeblich aus Delos (Abb. 478, S. 331) und auf dem der Unbekannten aus dem Piräus (Abb. 520, S. 351) überschneiden die Figuren leicht die Anten der Rahmenädicula. Die an der Sandale beschäftigte Dienerin aber und ihre Herrin (Abb. 521, S. 351) sind ganz vor den Rahmen getreten, während eine dritte Figur im Hintergrund bleibt. Das ist die

eine Möglichkeit der neuen Relieftiefe. Die andere Lösung wird in der Folge dadurch geschaffen, daß die Ädicula tiefer angelegt wird, so daß alle Figuren in ihr Platz haben. Vertiefung der Raumnische, das ist ja auch der Anlaß der Architektur des Klagefrauensarkophages (Abb. 533, S. 357) mit Säulenhalle als vorderem und Schranken als mittlerem Reliefgrund. Der gleichen Relieftiefe dient auch die Säule hinter der Festortnymphe (Taf. XXIV, Abb. T, S. 224) und der Pfeiler, auf den sich das schrägstehende Mädchen der Gemme (Taf. XXIV, Abb. T, S. 224) lehnt. In dieser tieferen Nische agieren Mutter und Tochter (Abb. 522, S. 352), versammelt sich die Familie des Prokleides (Abb. 474, S. 328), die in ihrer Anordnung der Figuren ein ähnliches Halbrund beschreibt, wie die Könige des Urkundenreliefs von 347/6 (Abb. 488, S. 336). In dieser neuen Raumnische stehen die Figuren nicht mehr so befangen wie der Knabe auf dem Grabrelief in London (Abb. 478, S. 331). Sie haben Platz, um beinahe als Rundstatuen zu stehen und zu thronen, wie der alte Epichares und sein Sohn Platon (Abb. 523, S. 352) oder der skopasische Jüngling (Abb. 475, S. 329). Diese Nische schafft auch die halbe Nacht, aus der Aristonautes (Abb. 476/7, S. 330) auftaucht. Aber, wohlgemerkt, dieses ganze Grabrelief des IV. Jahrhunderts ist genau nach den gleichen Gesetzen gebaut wie das archaische und klassische Relief. In der Entwicklung vom Aristion (Abb. 276, S. 152) zum Aristonautes hat sich an dem Gesetz des griechischen Reliefs nichts geändert, seine innere Architektonik ist die gleiche geblieben. Sie ist ausgebaut, und ihr Ausdeutungsbereich und ihre Sprache haben sich unendlich erweitert. Noch die so zerfetzten Flächen des Axelos (Abb. 524, S. 353) sind in dem gleichen Stufenbau des Reliefs angelegt wie die Stele Borgia (Abb. 400, S. 232). Nur das absolute Tiefenmaß hat sich gewandelt und in ihm die proportionalen Werte der Reliefflläche. Aber das Reliefprinzip als solches ist von diesem Stil neuer malerischer Kontraste und von der Auflösung des Gerüsts der Erscheinung unberührt.

Diese neue Konstruktion der Räumlichkeit von Relief und Figur ist als Problem offenbar um die Mitte des Jahrhunderts brennend gewesen. Von den Maussoleumsmeistern löst es jeder auf seine Weise. Am wenigsten davon ist Timotheos (Abb. 502, S. 343) betroffen. Wenn man jedoch den Griechen, den die Amazone vom Pferd herabreißt, mit der verwandten Figur am Fries des Niketempelchens (Abb. 389, S. 236) vergleicht, wird die stärkere Drehung des Oberkörpers und seine Verschiebung in den tieferen Reliefgrund deutlich. Aber im Prinzip geht diese Lösung nicht über die weit großartigere Leistung am „Theseion"-Ostfries (Abb. 385, S. 224) hinaus. Skopas greift, wie wir oben S. 408 sahen, die Aufgabe der sich in sich drehenden einzelnen Figur an, versucht aber keine neue Raumverbindung der Figuren unter sich. Ganz anders Leochares und Bryaxis. An der Leocharesplatte (Abb. 503, S. 343) duckt sich der kniend am Boden kauernde Grieche gegen den Angriff der Amazone und wird gleichzeitig von seinem Kameraden mit dem Schilde gedeckt. Dadurch entsteht für ihn ein höhlenartiger Raum, in den er in der verkürzten Rückenansicht hineinkriecht, und es ist nicht einzusehen, warum er nicht in eine weitere Tiefe durchkriechen sollte. Das ist also hier der gleiche Raum wie im Grabrelief des Aristonautes. Auf der rechten Hälfte der Bryaxisplatte (Abb. 504, S. 342) kämpft eine von vorne gesehene Amazone gegen einen ausweichenden Griechen. Die Amazone weicht mit der rechten Körperseite zurück und stellt das linke Bein voran. Die Figur kommt also aus einer hinteren Raumschicht nach vorne. Umgekehrt strebt der halb im Rücken gesehene Soldat im Ausweichen aus der vordersten Reliefffläche mit seinem vorangestellten linken Fuß der Amazone entgegen. Durch diese Anordnung der zwei Figuren bildet sich ein vollkommen neues räumliches Verhältnis zwischen ihnen, wie wir es bisher noch nirgends kennengelernt haben. Es ist, als bewegten sie sich am Rande eines zwischen ihnen liegenden Kreises. Eine verwandte Gruppe ist

der Zweikampf zwischen Perser und Grieche neben dem gestürzten Reiter auf dem Alexandersarkophag (Abb. 534, S. 357). In einem ähnlichen Verhältnis freier Bewegung in dem sie umgebenden, aber eben durch sie selber gebildeten Luftraum stehen die beiden Niken des Bronzespiegels (Abb. 558, S. 373) zueinander. Und eben um den zwischen ihnen sich ausbreitenden freien Raum darzustellen, sitzt auf der Schale aus Olynth (Abb. 487, S. 286) Herakles schräg so weit zurück von der vorne stehenden Athena. Es ist der gleiche freie Luftraum, in dem auch die Figuren des Nymphenreliefs von Vari (Abb. 528, S. 355) leben.

Wäre uns die große Malerei der Zeit nicht gänzlich verloren, so würden wir diesen Prozeß der neuen Raumgestaltung viel besser verfolgen können, als im Relief der Bildhauerei. Das griechische Relief hat immer seine natürlichen Grenzen bewahrt. Versuche perspektivischer Raumvertiefung, so wie sie etwa Donatello gewagt hat, sind ihm immer fremd geblieben. Wenigstens eine Ahnung von dem, was sich in der großen Malerei abspielte, läßt sich gelegentlich aus der Vasenmalerei gewinnen. Die Hauptfigur auf der Peleus-Thetis-Pelike von Kamiros (Abb. 554, S. 370) ist die auf dem Felsboden kauernde Thetis. Sie dreht sich nach dem jugendlichen Peleus um, der sie von hinten zu umfassen sucht. In dem Umblicken und in der Wendung ihres Oberkörpers, und noch mehr dadurch, daß Peleus ihren rechten Arm zurückreißt, wird sie eine jener sich in der Spirale drehenden Figuren, deren theoretische Konstruktion sich zuletzt im Apoxyomenos (oben S. 411) verdichtet. Von dieser Figur der Thetis aus scheinen zwei Figurenreihen aufzusteigen. Zunächst über ihr steht Peleus, über dem die Nymphe in dem „praxitelischen" Gewande gelagert ist. Auf der anderen Seite steht zuerst die bekleidete Nereide, die sich auch in einer spiralartigen Drehung umwendet. Noch höher steht die fliehende nackte Nereide in Rückenansicht mit dem im verlorenen Profil gezeichneten Gesicht. Man sieht aber sofort, daß das scheinbare Übereinander der Figuren nichts anderes ist als ein Hintereinander. Die Nymphen fliehen in tiefere Raumgründe hinein. Die stufenmäßige Anordnung der Figuren ist nichts anderes als der erste Versuch einer Linearperspektive. Daher auch die perspektivische Verkürzung des Nereidenkopfes mit der Haube. Die Aufgaben der Linearperspektive hat die Antike nicht gelöst. Sie werden erst von der italienischen Renaissance theoretisch und praktisch mit jener Energie angepackt, durch die der perspektivisch durchgebildete Kastenraum mit der Figur darin entsteht. Aber im Thetisbilde, das nur den schwachen Abglanz einer Komposition der großen Malerei überliefert, finden wir genau den Moment, in dem der griechischen Zeichnung das Problem der perspektivischen Anordnung einer Figurenreihe in die Tiefe aufgeht.

Mit der Umklammerung der Thetis durch Peleus wird ein anderes neues Raumproblem der Figurenkomposition akut, die runde Figurengruppe. Mit der Figur des Peleus ist der Herakles des Konservatorenpalastes (Abb. 564, S. 375) zu vergleichen, der in seinem Vorstoßen mit dem Ausholen des rechten Arms sich anschickt, ein imaginäres Rundes zu umfassen. Diese Umfassungsbewegung einer Figur im Verhältnis zu einer anderen ist am Alexandersarkophag wirklich durchgeführt, in der vorletzten Gruppe rechts, wo der vom Pferde sinkende tote Perser von seinem Kameraden aufgefangen wird. Auf dem Pentheusbild (Abb. 551, S. 368) stehen zwar die beiden Mänaden zu den Seiten des Pentheus, ohne ihn zu umklammern. Aber in ihrer Stellung und dem Wehen ihrer Gewänder liegt eine eigentümliche rotierende Bewegung, als wollten sie sich um ihr Opfer und dieses mit sich im Kreise drehen. Zugleich wird die Tiefe der Gruppe und des Bildes durch die nur halb sichtbare Mänade angegeben, die hinter Pentheus auftaucht und den Fels auf ihn herabschleudert. In einem dritten Grunde werden dann die Halbfiguren der Lyssai sichtbar. Solche Motive werden im Griechischen immer in gemeinsamer

breiter Front der Schulen und Generationen durchgearbeitet. Der Mänade mit dem Felsblock des Pentheusbildes entspricht in der Löwenjagd des Alexandersarkophages (Abb. 536, S. 358), der als Ganzes durchaus in den Bereich der dekorativen und nicht in den der neuen konstruktiven Kunst gehört, der aus dem Hintergrund nach vorne zielende Beilschwinger hinter dem Löwen. Und zu der Kreisbewegung der Mänaden neben Pentheus ist die aus der Tiefe divergierend nach vorne losbrechende Mittelgruppe von Grieche und Amazone über dem Gefallenen auf dem Wiener Amazonensarkophag (Abb. 537, S. 358) zu stellen. Rotierend ist auch die Gruppe der Dioskuren mit dem gefesselten Amykos auf der Ficoronischen Ciste (Taf. XXXIV, S. 392). Der schräg und halb verkürzt gesehene Polydeukes, dessen Bewegungsmotiv so nahe mit dem des Herakles vom Konservatorenpalast verwandt ist, steht im Begriffe, um Baum und Opfer herumzugehen, um die Fesselung zu vollenden. Durch die feine Schraffierung ist der Baum selber als Rundes gezeichnet, und alle diese kleinen Dinge, wie besonders die schräg gezeichnete Hacke vor ihm auf der Erde, sind vor dem Knäblein ausgebreitet, um einen runden Tiefenraum zu konstruieren. Etwas weiter zurück steht ein Paar Schuhe, und nochmal weiter hinten liegt ein zusammengefalteter Mantel. Auch der Faustkämpfer rechts kreist um sein Ziel, den aufgehängten Ledersack, und auch hier baut sich die Szenerie von vorne nach hinten auf, wo die verkürzt gezeichnete Amphora schräg in dem Felsen steht. Aber die konsequenteste „Halbperspektive“, welche die Tiefenorientierung der Thetisvase in umgekehrter Richtung wiederholt, findet sich an der Darstellung der Argo mit der schräg hinaufführenden Schiffsleiter, dem Knaben, der auf ihr herabsteigt, dem hockenden Argonauten und dem Schiffsjungen mit dem Sack hinter dem Schlafenden. Rechnet man die hockende Vordergrundsperson dazu, so ist das ein durch diese Figuren aufgebauter Raum von vier Gründen hintereinander. Um nochmal zum Argonautenkrater (Taf. XXVII, S. 240) zurückzusehen, an dem alle diese Probleme in den allerersten Anfängen steckten, welch eine Entwicklung. Auch am Argonautenkrater repräsentieren drei Figuren drei Bildgründe hintereinander: der vorne liegende Heros mit den Lanzen, der mittlere, der sein rechtes Knie hält, der hinten wie auf einem Berg stehende Herakles. Aber keine Figur leitet auf die andere hin, jede besitzt ihr eigenes Relief, jede ist isoliert, sie leben zwar in einer gemeinsamen idealen Hügellandschaft, aber gewiß nicht in einem gemeinsamen Raume. Die sterbende Plangos aber der Grabstele (Abb. 525, S. 353) mit ihrem wie an der Venus von Arles (Abb. 577, S. 380, oben S. 416) herabrutschenden Mantel und ihrem diagonalen Zurücksinken wird wirklich von dem Mädchen neben ihr gehalten und umfangen.

Erst der Hellinismus zieht die Konsequenzen aus diesen Anfängen der Komposition der räumlichen Gruppe und der Halbperspektive des IV. Jahrhunderts. Im Bilde, Achilles unter den Töchtern des Lykomedes auf Skyros (Abb. 549/50, S. 365/6) umklammert Diomedes wirklich die von ihm bedrängte Figur, während Peleus auf der Thetisvase (Abb. 554, S. 370) sich erst dazu anschickte, und auch die Dienerin der Plangos die Sterbende zwar mit den Armen aber nicht mit ihrem Körper auffing. In der doppelt diagonalen Anordnung des Achillesbildes mit ihrem Reichtum sich kreuzender Achsen steht das vom Rücken gesehene Mädchen im vordersten Grunde. Sie leitet sich her von der nackten fliehenden Nereide der Peleus-Thetisvase, die dort im hintersten Grunde stand. Diesen nimmt jetzt die von vorne gesehene Lykomedestochter ein, die ihr aufgelöstes Gewand wie einen Schleier hochzieht. Diese beiden Mädchenfiguren umspannen die bewegte Mittelgruppe, die aber bei verwandtem Motiv nicht mehr so flächig ausgebreitet ist wie Pentheus und die Mänaden auf dem pompejanischen Fresko (Abb. 551, S. 368), sondern sich eben in dem neuen freien Raum des Hellenismus bewegt. Die nackte Lykomedestochter vorne mit dem nackten Oberkörper und dem im Faltenbausch über die Ober-

schenkel herabrutschenden Mantel kehrt ähnlich wieder in der jüngsten Niobide, die in einer neuen Abwandlung der Umfassungsgruppe sich an den Leib der Mutter anschmiegt (Abb. 518, S. 350).

Mit dem Blick auf diese Bilder haben wir weit über das IV. Jahrhundert hinausgesehen. Aber nur so läßt sich seine Fruchtbarkeit für die Folgezeit aufzeigen. Im Tempel der Athena Alea von Tegea (Abb. 506, S. 344) war zum erstenmal der Innenraum als freie einheitliche Halle gebildet, die nicht mehr wie der archaische und der klassische Tempel durch Säulenreihen geteilt ist. Die Säulen rücken als halbe an die Wand. Es ist der erste große freie Innenraum der antiken Kunst. Neben ihm steht freilich ein so zierlicher, durchgearbeiteter kleinteiliger Innenraum wie jener der Tholos von Epidauros (Abb. 510, S. 346). Das Gegenspiel alter und moderner Tendenzen gehört zum Charakter des Jahrhunderts.

In diesem neuen freien Raum stehen die Musen der Musenbasis (Abb. 532, S. 356) mit Apollo und Marsyas, in ihm üben sich die Palästriten (Abb. 530, S. 356), die mit der Räumlichkeit ihrer Motive so nahe an den Apoxyomenos herankommen, in ihm weben die Götter der Urkundenstele von 323/2 v. Chr. (Abb. 494, S. 339), auf der in dem schräg gesehenen, also aus dem Hintergrund nach vorne geführten Pferd ein ganz neuer Zug auftritt. Und als freie Statuen des neuen Tempelraums sind in dem Votivrelief Abb. 527, S. 354, die eleusinischen Gottheiten dargestellt.

Wenn aber Apoxyomenos (Abb. 590, S. 386), Sandalenbinder (Abb. 591, S. 386) und sitzender Hermes (Abb. 598, S. 389) als freie Rundfiguren in den sie umgebenden wirklichen Raum hineingestellt sind, den die beiden ersten Figuren nicht völlig in ihrem Relief verarbeiten, dann ist der unendliche metaphysisch-mythische Raum aufgegeben (S. 192), der zu der archaischen und zu der klassischen Figur des VI. und V. Jahrhunderts gehörte. Apoxyomenos, Sandalenbinder, sitzender Hermes und Alexander Rondanini (Abb. 546, S. 363) sind vielansichtige Figuren, das heißt, sie ergeben für den sie umschreitenden Betrachter zahlreiche Teilansichten mit ihren besonderen Schönheiten. Die Figur ist geradezu auf die Übergänge angelegt, in denen eine dieser Teilansichten in die andere übergeht. Die klassische Figur des V. Jahrhunderts als die Fassadenfigur, die sie war, sprach sich zuerst immer in der Vorderansicht aus. Sie hatte, wie der Doryphoros des Polyklet (Abb. 440, S. 237) außer dieser Hauptansicht noch die drei anderen ihrer im Kubus gebauten kantigen Räumlichkeit. Aber, da ihr Motiv in der Vorderansicht ohne Rest aufgeht, übt diese keinen Zwang auf den Beschauer aus, sie durch andere Ansichten zu ergänzen. Die Artemis von Gabii (Abb. 603, S. 410) hingegen ist nur mehr scheinbar eine Fassadenfigur, so geschlossen auch ihre Vorderansicht ist. An der sich entschleiernden Aphrodite (Abb. 469, S. 285) lag das Motiv des von der rechten Hand gehaltenen Mantels flächig ganz in der Hauptansicht von vorne. In der Artemis ist es räumlich geworden, und wie der Mantel, den sie anlegt, gleichsam den runden Raum umschreibt, in dem sie lebt, so werden wir durch das Motiv selber veranlaßt, die Figur zu umschreiten. Erst in den zahlreichen Teilansichten, die wir auf diese Weise kennenlernen, enthüllt sie ihr Leben. Der Sandalenbinder mit dem Pathos seines Gesichts kann nur durch dieses Umschreiten erlebt werden, und der Apoxyomenos enthüllt sich nur in den wunderbaren Übergängen seiner Teilansichten.

Mit dieser Entwicklung ist das klassische griechische Relief aufgelöst. Ebensowenig wie die griechische Kunst je die modernen Gesetze der Perspektive verwirklicht hat, sondern bei dem System stehen bleibt, das wir vorher die „Halbperspektive“ nannten, ebensowenig hat sie je den rein naturalistischen Raum verwirklicht, in dem sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Gesetzmäßigkeit der alten Kunst auflöst. Sie bleibt ebenso auf halbem Wege stehen, wie die antike Philosophie, die trotz der großartigsten Entdeckungen der Mathematik, der Astronomie,



Achilles unter den Töchtern des Lykomedes.

Neapel, Museo Nazionale. Aus Pompeji, Casa dei Dioscuri. Höhe 1,30 m. Römische Kopie.

Tafel XXXVI.

der Biologie, der Physik, der Geographie nie ganz zu dem modernen, naturalistischen Weltbilde durchstieß. Sie lockert den religiösen Mythos durch das begriffliche Denken, sie höhlt ihn aus, sie leugnet ihn in unzähligen seiner Erscheinungen und Riten, sie läßt ihn gleichsam verdampfen — um sich wieder von ihm, der sich verwandelt hat, einhüllen zu lassen.

Die Kunst des V. Jahrhunderts gleicht einem großen Festzug, in den sich die Repräsentanten des ganzen geistig-religiösen, staatlich-moralischen Lebens einer nach dem anderen einordnen, um sich in der Prozession zusammenzuschließen und in ihrer Einheit aufzugehen. So verschieden sie auch als Individualitäten unter sich sein mögen, so ähnlich werden sie sich gegenseitig durch ihre gemeinsame Würde und die Hingabe an die feierliche Stunde. So hat das Zeitalter sich selbst gesehen und im Parthenonfries geschildert. Auch die Heroen der Vorzeit erscheinen als Teilnehmer, und die Götter sind nahe Zuschauer.

Die Kunst des IV. Jahrhunderts besitzt kein solches Gesamtdenkmal mehr. Sie gleicht dem Athen, in dem sich die Philosophenschulen von Akademie, Lykaion und Peripatos stille Bezirke heraussuchen, um ferne vom politisch-wirtschaftlichen Getriebe des Marktes neue Formen der wissenschaftlichen Zusammenarbeit aufzubauen, wo in anderen Bezirken sich neue Götter vom alten Kreis der Olympischen losgelöst haben und neue Schichten von Gläubigen um sich sammeln, und wo die großen Wettkämpfe allmählich veröden, weil die Vornehmen nicht mehr mitmachen. Wie der romantische Stil der Renaissance mit der Auflösung der Einheit von Glauben und Wissen beginnt, die als Ziel den Neoplatonismus ihrer klassischen Höhe begeisterte, oder wie die deutsche Romantik die Herrschaft antrat, als mit Schillers Tode die klassische geistige Einheit aufgelöst war, die das Zusammenwirken von Goethe und Schiller darstellte, so ist das erste Merkmal der griechischen Romantik des IV. Jahrhunderts das Auseinandertreten von Staat und Einzelpersönlichkeit, Geist und Glauben, Heroentum und Denker. Die Kunst des Praxiteles ist wie ein abgeschlossener Garten. Ihre vegetabilischen Figuren sind ein sehr feines Gewächs städtischer Kultur. Aber sie gehören der Natur an, nicht mehr der Polis. In dieser Kunst spielt die Musik eine so große Rolle, die immer die Lieblingskunst der Weltflüchtigen war, und zu ihrem Einsamkeitsbedürfnis gehört die Idee absoluter Schönheit, die den Mythos, aus dem sie ursprünglich erwachsen, entbehren kann und ihn ersetzt. Was ist im Eidechsentöter noch von Apollo geblieben? Indem die Kunst die alten Götter verjüngt, trennt sie die Jugend vom Alter und bringt beide zum Bewußtsein ihrer gegenseitigen Distanz wie auf dem Grabrelief vom Ilissos (Abb. 475, S. 329). Und weil das Alter schon einmal alt sein muß, dann will es sein, was es ist. So entsteht das gramvolle Porträt des Euripides. Die klassische Kunst ist die Kunst der versöhnenden Mitte, die romantische treibt die Gegensätze auseinander. So teilt sich die Kunst in die rein physischen Athletenbilder des Lysipp und die rein geistigen Bildnisse der Philosophen.

Der klassische Stil denkt in den klaren Achsen der Wagrechten und der Senkrechten, seine Ruhe ist gesammelte Kraft und der Beginn ihrer Entladung. Die romantische Figur verzichtet auf die Selbstdarstellung ihres heroischen Pathos oder sie verbrennt in ihm, wie der Kopf des Skopas aus dem Giebel von Tegea, und sie strebt in der Vertikalen aufwärts. Die klassische Figur verkörpert ihre eigene Welt in sich und bedarf keiner anderen. Die romantische streckt sich sehnend einer weiteren, größeren entgegen wie Leda, Pothos, Mänade und Ganymed und sucht über sich hinauszuwachsen. Die klassische Figur steht als ein Festes und Dauerndes vor uns da und ist, die romantische eilt schräg an uns vorbei wie der Apollo vom Belvedere und der Aristonautes, oder taucht wie die Unterweltsgötter für kurze Zeit aus dem Dunkel ihres Bereichs, um gleichsam vor unseren Augen wieder in ihr Nachtreich zu verschwinden. Die Klassische Kunst ist wie ein Pindarischer Chor, dessen helles C-Dur gleichmäßig dahinrauscht,

in der romantischen gibt es die Kontraste des Pianissimo der Musenbasis und des gewaltsam lauten Rubato am Mausoleumsfries von Halikarnaß. Auch die Klassische Kunst ist erfüllt von der Wehmut über die Vergänglichkeit des Schönen, die zum innersten Wesen der Kunst überhaupt gehört, aber die Melancholie der Grabreliefs und der Euripidesporträts sind erst Äußerungen des neuen romantischen Geistes. Die Einfachheit des klassischen Stils ist ein Stück seiner Größe und die Schlichtheit ein Teil seiner Würde. Zur Romantik gehören ebenso Stille und Zartheit der Musenbasis, wie das Pathos des Pompösen am Sardanapal und die Pracht, wie an den neuen, seidig glänzenden Gewändern und an den Locken des Apoll vom Belvedere. Sie ist intim bei Praxiteles und schauspielerisch in den Werken des Leochares, sie pflegt ebenso das Demütige, Bescheidene und Kleine wie das Kolossale, und hinter der unbewältigten Riesenform des Mausoleums von Halikarnaß taucht der Plan des Deinokrates auf, das Athosgebirge in ein Bild Alexanders des Großen umzuwandeln.

Alexander der Große bricht in die griechische Staatsromantik ein, wie Lysipp in die Romantik der Kunst. Der Naturalismus ist immer der Erbe der Romantik. Der neue große Staatsrealismus Alexanders vollendet sich erst im Römischen Reich des Augustus. Der Naturalismus des Lysipp war in dem kleineren Bereich der Kunst nicht weniger schöpferisch. Aber wie die Geschichte von jetzt ab in all dem Getümmel der Zeiten und durch all das Neue und Fremde, das sie im Hellenismus und mit dem Römertum in die Menschheitskultur einbezieht, den griechischen Geist weiterträgt als das eigentliche heilige Feuer, so bewahrt sie auch durch alle Zerstörung der Jahrhunderte hindurch die Idee der Klassischen Kunst. An der Verwirklichung dieser waren die archaischen Zeiten ebenso beteiligt wie das Zeitalter des Phidias und des Polyklet und die Romantik des IV. Jahrhunderts. So viel Neues an Inhalt und Form auch Hellenismus und römischer Staat an sie heranbringen, sie selber ändert sich nicht mehr. Erst mit dem Auseinanderbrechen der antiken Welt in einen islamisch-orientalischen Teil und in einen germanisch-romanischen erstehen neue große Bereiche der Kunst. Was an diesen gemessen die Klassische Kunst bedeutet, versuchen wir in einem Schlußwort aufzuzeigen.

Anmerkungen.

S. 360 Taf. XXXII. Der Kopf des Mädchens von Chios. Boston, Museum of fine arts. Höhe 0,36 m. Der Kopf gehörte zu einer Gewandstatue mit Verhüllung des Hinterhauptes, in die er eingelassen war. Um 300 v. Chr. L. D. Caskey, Museum of Fine Arts, Boston. Catal. of Greek and Roman sculpture, S. 71 ff.

S. 389. Das neue Naturgefühl Julius Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum 19. Jahrhundert. Herausg. von P. Köbken, aus dem Dänischen übertragen von Math. Mann. S. 3ff.

S. 391 ff. Korinthisches Kapitel. Zuletzt H. Möbius, Athen. Mitt. LII, 1927, S. 173ff.

S. 394. Akanthussäule in Delphi. H. Pomtow, Archäol. Jahrb. XXXV, 1920, S. 113ff.

S. 400 Abb. 599. Apollo, Florenz, Palazzo Vecchio. Kopf ungebrochen. Ergänzt an ihm Lippen, Nase, Kinn und kleinere Teile, vom Körper linker Arm, rechter Arm von der Mitte des Oberarms ab, Baumstamm mit Schlange und Lyra. Unterschenkel antik, aber Zugehörigkeit fraglich. P. Arndt im Text zu Brunn-Bruckmann, Denkmäler, Taf. 618.

S. 400 Abb. 600. Der Eros von Centocelle. Rom, Vatican. Ergänzt Unterteil der Nase. Im Rücken zwei Vertiefungen zum Einsetzen von Flügeln. Die gesenkte linke Hand hielt den Bogen so, daß dessen hinteres Ende den rechten Flügel berührte. Zum Eros und den vollständiger erhaltenen Kopien Amelung, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II, S. 408ff. und G. E. Rizzo, Prassitele, S. 23.

S. 401 Abb. 601. Statuette eines jugendlichen Siegers, früher München, Sammlung Freiherr von Karg-Bebenburg. P. Arndt im Text zu Brunn-Bruckmann, Taf. 650.

S. 402 Abb. 602. Der sog. Sardanapal. Rom Vatikan. Ergänzt Nase, Unterlippe Teil des Bartes, Teil der

linken Schulter, ganzer rechter Arm mit dem Thyrsos. L. Curtius, Archäol. Jahrb. 43, 1928, S. 281 ff. und E. Pfuhl, Archäol. Jahrb. 50, 1935, S. 32.

S. 410 Abb. 603. Die sog. Artemis von Gabii. Paris, Louvre. Die Figur gilt seit der Begründung dieser Datierung durch Fr. Studniczka, Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte S. 18ff. und Artemis und Iphigenie, Sächs. Abhandl. XXXVII, V. 1926, S. 77f. allgemein als die vor 345/4 v. Chr. in ihrem Heiligtum auf der Akropolis von Athen aufgestellte Artemis Brauronia des Praxiteles.

S. 411. Zur plastischen Konstruktion des Apoxyomenos und überhaupt zu den Fragen der neuen Räumlichkeit der hellenistischen Kunst die zahlreichen Studien von G. Krahmer, zuletzt Röm. Mitt. XLVI, 1931, S. 130ff.

S. 418 Abb. 604. Kopf der Bronzestatue von Antikythera. Athen, Nationalmuseum. Zu der Figur, die gewiß keinen Perseus, auch nicht den Paris des Euphranor, sondern wahrscheinlich einen Ballspieler darstellt, Svoronos, Das Athener Nationalmuseum I, Text, S. 18ff.

S. 418 Taf. XXXV. Kolossaler Kopf eines bärtigen Gottes, wahrscheinlich in eine thronende Statue eingelassen. Höhe 0,48 m. Aus Mylassa in Karien. L. D. Caskey a. O. S. 59. Vielleicht Zeus Labrandeus. G. Lippold, Festschrift Paul Arndt, S. 120ff.

Schlußwort.

Von den griechischen Künsten schließt die bildende Kunst als die zeitlich letzte und späteste den Reigen. Musik, Tanz und Poesie waren ihr vorhergegangen. Aber wir besitzen kein Mittel deren Entstehen und Aufblühen in die vorgeschichtlichen Zeiten der nordischen Heimat des späteren Griechentums zurückzuverfolgen, keines, den Anteil der seelischen Umformung zu bestimmen, der in den Schicksalen der Wanderungen seit dem dritten Jahrtausend auf die Völker anderer Rasse entfällt, mit denen sich die Griechen berührt und vermischt haben, zuletzt die im eigentlichen Griechenland seßhafte Urbevölkerung. Wenn sich auch durch die erstaunlichen Resultate der prähistorischen Forschung der letzten Jahre allmählich die Wege der Wanderung erhellen, und wenn durch die Funde vor allem der Keramik die griechischen Einwanderer nicht bloß als Empfangende in ihrer neuen südlichen Heimat erscheinen, sondern in ersten Ahnungen ihrer späteren künstlerischen Genialität, so erlauben diese stummen Zeugnisse doch keinen Einblick in die poetisch-musikalisch-religiöse Persönlichkeit einer hohen spannungsreichen Empfindsamkeit, welche die wandernden Griechenstämme dargestellt haben müssen, und die einzelnen Etappen ihrer geistigen Auseinandersetzung mit der neuen südlichen Welt werden nie zu erschließen sein.

Wir haben nur das Resultat dieser mehr als tausendjährigen Erziehung: Homer. Der klassische Homer ist die Voraussetzung der klassischen griechischen Kunst. Er ist es nicht etwa dadurch, daß er ihr die Themen und Stoffe ihrer Schilderungen gegeben hat. Die Kunst kennt ihn, stellt seine Mythen dar, gewiß. Aber sie ist nicht an ihn gebunden. Ihr Bereich ist von Anfang an weit größer und umfassender als Ilias und Odyssee, andererseits auch weit kleiner, denn sie wählt nur Teile, Einzelszenen aus ihm aus, nie hat sie überhaupt die Absicht gehabt ihn zu illustrieren und zu „lehren". Sie ist von vornherein souverän auch ihm gegenüber und steckt von Anfang an in einem erstaunlichen Takt ohne langes Experiment ihre eigene Domäne gegenüber jener der Poesie ab. Darin unterscheidet sie sich grundsätzlich von der spät- und nachantiken christlichen Kunst sowohl wie von der indischen, die beide an den strengen Auftrag gebunden waren, die buchmäßig festgelegte religiöse Erzählung darzustellen, und die dadurch in die Abhängigkeit von Vorstellungen gerieten, die einer anderen Phantasie entsprungen waren, als der des bildenden Künstlers.

Nein, Homer ist in einem viel weiteren Sinne der Vater der griechischen Kunst als in dem

des Mythenerzählers. Homer ist der erste große Dichter der Leidenschaft des Lebens. Nicht nur in seiner Naturnähe und in dem Umfang des Erlebens von Pflanze, Tier, Mensch, Landschaft, Meer und Himmel läßt er weit alles hinter sich, was vor ihm die Dichtung des Orients und Ägyptens gestaltet hatte, sondern er reißt jede Erscheinung, die vor seinem Auge auftaucht, aus ihrem isolierten trägen oder mystisch verhüllten Urzustand in einen neuen Zusammenhang der Welt, in dem sie als eine tätige und leidende einen tieferen und reicheren Sinn des Lebens enthüllt, so, wie das später in einer anderen Bewußtseinslage der europäischen Kultur nur wieder Shakespeare getan hat. Im ganzen orientalischen Denken vor Homer gibt es gleichsam keinen Sturm. Im Sturm der Lebensleidenschaft Homers erhält das ganze irdische Dasein einen diesseitigen Glanz, in all seinen unzähligen Spiegelungen und Brechungen durch die Dichtung eine sinnliche Glut, und durch die fortwährende Verflechtung von Leben und Tod, von Genuß und Schmerz im Erlebnis von Göttern, Mensch und Tier eine tragische Vertiefung, durch die eine ganze neue Welt, eben die griechische, entsteht.

Aus dieser neuen Leidenschaft des Lebens ist auch die klassische griechische Kunst geboren. Leidenschaft, eben ihr ging die orientalische Kunst mit ihrer ideal zeitlosen Ruhe aus dem Wege, Leidenschaft des Lebens, eben sie verleugnet die pessimistisch auf Erlösung von der Welt hinarbeitende neue asketische Gesinnung der christlich abendländischen nachantiken und mittelalterlichen Kunst, und nur auf unzähligen Schleichwegen erringt sich die schöne Sinnlichkeit wieder ihr Recht innerhalb ihrer.

Die Welt der homerischen Dichtung gipfelt in dem Helden. Das Heldentum des Menschen oder Halbgottes, der durch bestimmte menschlich-religiöse Wesenszüge feindliche Göttermächte, Fabelwesen, Unholde und das eigene Verstricktsein in Schwäche, „Sünde", „Welt" überwindet und dadurch Gott oder göttergleich wird, gehört zur Mythologie zahlreicher Völker und Kulturkreise. Das homerische Heldentum unterscheidet sich von den scheinbaren Parallelen der älteren oder jüngeren asiatischen Dichtung aber durch ganz bestimmte, nachher für die bildende Kunst ausschlaggebende Züge. Der homerische Held ist nie wirklich einsam, so wie das Gilgamesch ist, oder wie es die Entelechie der buddhistischen Götter verlangt. Achilles ist der adeligste einer ganzen adeligen Gesellschaft, die sogar dem trojanischen Gegner den Glanz ihres eigenen Heldentums verleiht, Odysseus beginnt mit Gefährten seine Irrfahrt und findet, auch wenn er sie alle verliert, immer wieder göttliche oder halbgöttliche Freunde seiner eigenen Wesensart. Und Herakles, der einsamste aller Heroen, hat seinen Freund Jolaos mit sich. Ganz allein ist nie ein griechischer Heros. Denn wenn auch die Götter übermenschliche Kräfte haben, und hinter ihnen ein zuletzt unbegreifliches und inkommensurables Schicksal steht, das sie vollziehen, so sind sie in einem langen Bildungsprozeß der griechischen religiösen Phantasie alle dem menschlichen Format in einer Weise angenähert, daß diesseitige und jenseitige Welt nach den gleichen Gesetzen konstruiert erscheinen. Der griechische Held hat also die ihm gütigen Götter und die ihm feindlichen immer um sich und neben sich. Und als die bildende Kunst sich daran macht, diese göttliche-menschliche Welt, die in ganz anderer Weise, als dies dem Orient möglich war, eine Welt bildet, darzustellen, hat sie es im Unterschied zu jeder anderen Mythologie mit lauter darstellbaren Größen zu tun, weil ein Jahrhunderte währender Prozeß der griechischen Phantasie ihr die Hauptarbeit der Reinigung der Vorstellung schon abgenommen hat. Auch der griechische Mythos kannte hundertarmige Götter wie der indische, Tiergötter wie der ägyptische, und ungeformte Naturgebilde als Sitz göttlicher Mächte wie jede primitive Religion, aber im Homer ist das alles schon in eine überwundene Vorschicht verwiesen.

Eine den Primat der menschlichen Vernunft bezweifelnde Zeit hat es jedesmal leicht, die

unausmeßbaren Tiefen des Irrationalen aufzuzeigen. An jeder mystischen Deutung der Welt gemessen, wird die homerische klein und beschränkt. Der Bereich ihrer klaren Lichtwelt ist den mystischen Urschauern der älteren Religion schon abgerungen. Diese liegen hinter ihr. Aber gerade weil in sie nur mehr eingelassen wird, was anschaulich, überschaubar, meßbar und menschlich verständlich ist, empfängt die bildende Kunst von ihr ein gleichsam schon bestelltes Gartenland der Proportion, in dem sie es leicht hat, sich einzurichten. Die selbstverständliche Mühelosigkeit der homerischen Erzählung ist das Geburtstagsgeschenk, das die Götter der bildenden Kunst in die Wiege gelegt haben. Daß sie nachher so bruchlos in dem Gefüge ihrer Tradition weiterwächst, daß sie immer nur erreichbare Ziele vor Augen hat, an diesen aber überreich ist, und daß ihre Vorstellung jedesmal konfliktlos in der Lösung sich verwirklicht, das ist ihre homerische Gnade.

Bei allen Völkern dient das Heldenepos einem erzieherischen Ideal einer bestimmten Gesellschaft. In ihrem heroischen Grundcharakter stimmen Ilias, das Nibelungenlied und Firdusi überein, wenn auch jedesmal besondere nationale Wesenszüge innerhalb der gemeinsamen Struktur hervorleuchten. Aber im Homer vermischt sich mit der heroischen Welt eine andere, die gar nicht notwendig zu ihr gehört und im heroischen Bewußtsein anderer Völker mit jener im Streit liegt, nämlich die schöne Welt. Im Homer ist alles schön. Das ist so oft an unzähligen Beobachtungen dargelegt worden, daß wir es nicht zu wiederholen haben. Aber vielleicht ist aus einer „gerecht" sein wollenden, relativistischen modernen „kunstgeschichtlichen" Betrachtung heraus der sich daraus ergebende Schluß selten mit der notwendigen Schärfe und Deutlichkeit gezogen worden. Weil im Homer alles schön ist für das Auge, und das Häßliche ausdrücklich von ihm distanziert wird, ist die griechische Kunst so europäisch schön geworden, wie keine andere. Kunst kann auch „charakteristisch" sein, und dann ist von vornherein zuzugeben, daß es im Griechischen kein Werk gibt von einer solchen Kraft des Charakteristischen wie ägyptische Porträts des mittleren Reiches oder der saitischen Zeit. Sie kann gemütstief sein, und dann ist zu sagen, daß die französische und die deutsche Gotik eine Welt des Gemüts aufgetan haben, die sie nicht kannte. Sie kann eine Weltansicht ungeheurer Individuen eröffnen, und von diesem Gesichtspunkt aus gibt es im Griechischen keinen Michelangelo und keinen Rembrandt. Aber die griechische Kunst als Ganzes angesehen, so wie wir das hier tun, bedeutet für die Welt ein unermeßliches Geschenk, weil in ihr wie in keiner anderen das schlechtweg „Schöne" verwirklicht ist. Ohne die griechische Kunst gäbe es diesen Begriff überhaupt nicht. Denn dies eben gehört zu ihrer Einmaligkeit, daß sie als Kunst für sich, als absolute Kunst ebensowenig entsteht wie Kunst bei anderen Völkern, sondern als religiöse Weihegabe, daß aber mit diesem Zweck, der als solcher auch ohne Schönheit zu erfüllen ist, sich die Absicht des Schönen von Anfang an so verbindet, als wären beide eins. Denn eben weil vom Homer her die totale Welt als eine total schöne konzipiert war, so geht die griechische Absicht der Kunst vom Begriff des vollkommenen Geschöpfs aus und bleibt dieser Idee treu solange, bis sie stirbt. Die christliche Kunst geht aus von der entgegengesetzten Wertung der Welt, von ihrer Unvollkommenheit und Sündhaftigkeit.

Im Griechischen aber ist das vollkommenste Wesen der Mensch in der Anschauung ebenso wie als Ziel.

Auch dieser Gedanke ist ursprünglich homerisch. Er ist schlechtweg heroisch. Dem fatalistischen griechischen Denken sind die übermenschlichen Mächte ebenso gegenwärtig gewesen, wie jeder religiösen Weltanschauung, und allein die große Rolle, welche Orakel, Weissagungen und Träume in der mythischen und historischen griechischen Existenz spielen, sollte davor warnen, das

griechische Denken als ein glatt rationales anthropozentrisches auszudeuten. Aber jede soldatische Staatskultur — und hat die europäische Geschichte je eine andere erlaubt? — bedarf des heroischen Soldatenideals zu ihrer Existenz. Nur eben die griechische Sonderlösung besteht darin, daß sich mit der Kraft die Schönheit verband. Und weil die Athletik die normale Ausbildungsform zuerst des jungen Adeligen und nachher des Polisbürgers ist, kommt die griechische Kunst zu ihrer Grundkonzeption der männlichen schönen nackten Figur, die zu ihr mehr gehört als zu jeder anderen Kunst.

Damit ist ihr substantivischer Charakter gegeben. Sie sucht ihr erstes und eigentliches Ziel nicht in der Darstellung von Vorgängen, wie sie durch die Aufgabe der Schilderung der Ereignisse des alten und neuen Testamentes für die christliche und mittelalterliche Kunst verbindlich waren, sondern in der Schöpfung der einfachen menschlichen Figur, die keinen anderen Inhalt zu repräsentieren hat, als den der natürlichen menschlich schönen heroischen Existenz. Die schlichte Gebärde ergibt sich nachher von selber. Aber die Aussage der Figur über sich, alles Prädikative von Tätigkeit und Gefühl ist nur Äußerung dieses zuerst so substantiell substantivisch geformten Körpers, der sein eigentliches Leben behält, auch wenn er zum bloßen Torso verstümmelt ist. Im Vergleich mit der klassischen griechischen Kunst ist die ganze mittelalterliche Kunst zuerst prädikativ. Sie geht von der Aussage, vom Vorgang, vom Geschehen, vom Gefühl, von der Empfindung aus und baut das Substantiv nach den Erfordernissen dieses Prädikats. Wenn sie wie im Spätromanischen, in der Hochgotik und in der Renaissance einen neuen substantivischen Bau der Erscheinung anstrebt, dann steckt jedesmal ein klassisches Vorbild dahinter. Auf dieser substantivischen Struktur der klassischen Kunst beruht ihre einheitliche Geschlossenheit über ganze Jahrhunderte hinweg. Die geschichtliche Wandlung der griechischen Figur vom achten bis ins vierte Jahrhundert v. Chr. mag so aufzeigbar sein, wie wir es in unserer Darstellung versucht haben: Im Grunde bilden archaische Apollonfiguren, polykletische Sieger und die Götter des vierten Jahrhunderts eine so verwandte in sich geschlossene Gesellschaft, daß ihr überzeitlicher gemeinsamer Charakter sehr viel stärker erscheint als ihre geschichtliche Differenzierung. Dieser gemeinsame strukturelle Charakter einer Plastik, die eine Geschichte von mehr als einem Jahrtausend füllt, liegt ja auch der Tatsache zu Grunde, daß es für sie den Namen „die Antike“ gibt, dem kein Ähnlicher für irgendeinen ähnlich langen späteren Zeitraum entspricht.

Absolutheit ist nur ein anderer Ausdruck für diese substantivische Realität. Denn, weil die griechische Vorstellung schon homerisch plastisch war, ehe der Bildhauer sie im dreidimensionalen Werk zu verwirklichen hatte, geht sie in dieses ohne Rest ein. Auch im Griechischen gibt es, wie in jeder Kunst, Unterschiede der Qualität. Aber es gibt gar kein Herumexperimentieren, es gibt wohl auch ein sich Verhauen und nachträgliche Korrekturen, aber es gibt gar keine Laune des Individuums darin, nicht jenes immer wieder von vorne Anfangen der neueren Kunst, es gibt nichts überflüssig Phrasenhaftes in ihr, und kein Scheitern, wie das des Michelangelo, weil die Vorstellung der Phantasie sich nicht verwirklichen ließ.

Durch diese Absolutheit der plastischen substantivischen Figur scheidet sich die klassische Kunst von jeder Kunst, die nicht vom menschlichen Individuum, sondern von einem Zusammenhang der Welt ausgeht, der über diesem ausgebreitet ist, und in den der Mensch eingebettet und eingeordnet wird, von der mystischen pantheistischen chinesischen Landschaft ebenso wie von dem transzendent diaphanen Prinzip der gotischen Kathedrale mit ihrer Jenseitsoffenbarung im leuchtenden farbigen Glasfenster. Aus der Prärogative der plastischen Figur erklärt sich sowohl das Fehlen der reinen Landschaftsmalerei in der klassischen Kunst wie die Ablehnung

der reinen Perspektive. Die heroische Figur muß immer herrschen, sie darf nicht klein werden, sich nicht verlieren.

Bei der Einheit und Verschmolzenheit von Staat und Religion der antiken Polis gibt es in ihr weder eine ausschließliche „kirchliche" Kunst wie im Mittelalter, noch eine laizierte bürgerlich weltliche wie in der europäischen Kunst von der Renaissance ab. Und weil das private Dasein von den gleichen religiösen Ideen beherrscht und gespeist wird wie das staatliche, und weil es in allen seinen Lebensbeziehungen so sehr in die Polisöffentlichkeit mündet, daß es bis zu den Spaltungen des vierten Jahrhunderts gar keine private Sphäre des Individuums gibt, als höchstens die der Häuslichkeit der Frauen, die aber auch in die großen staatlichen Frauenkulte einbezogen sind, so wirkt die Kunst in einem so einheitlichen Lebensraum wie niemals vorher oder nachher. In ihr verdichtet sich das Leben in einem so totalen Sinne, daß kein Inhalt der griechischen Existenz draußen bleibt. Sie ist wirklich gespeist von der Kraft der ganzen Volksgemeinschaft des Stadtstaates und durch die Einigung der Polisstaaten durch die panhellenische Organisation der Spiele von allen Säften des gesamten Griechentums. Niemals wieder haben sich sittlich-religiöse Idee, physisch-sinnliches Lebensgefühl und dichterischer Geist so in der bildenden Kunst vereint und verdichtet, wie in der klassisch griechischen. Sie ist die größte Synthesis einer Kultur, die je der bildenden Kunst möglich war, und hat als einzige spätere Parallele nur das Gesamtwerk des Rubens, das aber nur dem katholischen Teil seiner Epoche galt.

Bei der gegenseitigen Identität von Religion und Staat, Einzelnem und Volk, Leben und Kunst ist das Schicksal der griechischen Kunst in ganz anderer Weise ein nationales, als das der späteren europäischen Kunst. Die mittelalterliche Kunst steht im Dienste der übernationalen katholischen Kirche und erfährt erst innerhalb dieser Gemeinschaft die landschaftliche und völkische Sonderprägung. Und je mehr nachher die bildende Kunst sich von den allgemeinen staatlichen und religiösen Ideen trennt und ihr eigenes Sonderdasein ausbildet, desto unabhängiger wird sie von dem allgemein nationalen Schicksal. Sie kann sich mit diesem verbinden wie Velasquez mit der letzten Blüte des spanischen Königtums oder wie die französische Kunst im Zeitalter Ludwig XIV., oder sie kann dem großen Geschehen der Zeit so ferne rücken wie Caravaggio oder die holländischen Landschafter und Stillebenmaler. Die klassisch griechische Kunst aber gehört so unablösbar zur politisch staatlichen Existenz, daß sie, an diese gebunden, mit ihr blüht und stirbt. Daher wird sich auch nie eine andere Epocheneinteilung der antiken Kunst finden lassen. Ihre klassische Höhe gehört zur klassischen Polis, sie wird hellenistisch mit dem Wandel der griechischen Staatsidee in den Jahrhunderten der hellenistischen Monarchien und römisch durch ein neues Volk und einen neuen Staat. Mit dem vierten Jahrhundert ist die griechische Kunst nicht zu Ende. Es wäre schwer zu sagen, wann sie überhaupt ausgelebt hat, denn sie reicht noch weit in das Mittelalter hinein. Aber erschöpft ist mit Alexander dem Großen ihre klassische Idee. Und hier wird ihre metaphysische Rolle deutlich.

Vorher haben wir die große neue Weltansicht, die mit Homer und der klassisch bildenden Kunst Gestalt gewinnt, bezeichnet als „Leidenschaft des Lebens". In dem wunderbaren Doppelsinn des Wortes Leidenschaft ist einerseits beschlossen jenes dynamische Verhältnis des Menschen zur Welt in Wirkung und Gegenwirkung, durch das sie erst seine persönliche Leistung und das Leben erst Leben wird im Selbstgenuß der Persönlichkeit und Genuß der durch ihn verwandelten objektiven Umgebung, andererseits die Wahrheit, daß eben diese eigentliche und höchste Bewährung unseres Menschentums „Leiden schafft".

Die Leidenschaft der klassischen Kunst ist eine ausgesprochen männliche. In keiner anderen Kunst spielt das Männliche als zeugendes Prinzip, als unaufhörliche Bereitschaft in Abwehr

und Angriff, als Element der Ordnung und Herrschaft eine solche Rolle wie in ihr. Die große Frauenwelt von Göttinnen und Heroinnen, die gleichberechtigt neben dieser Männerwelt steht, ist durchaus mit Männeraugen gesehen. Oft trägt sie männliche Züge wie Athena oder die mit Peleus ringende Thetis oder die Amazonen. Die Mütterlichkeit der großen Fruchtbarkeitsgöttinnen entspricht einem männlichen Wunschbild, und so unverhüllt offen der physische männliche Geschlechtscharakter in der nackten klassischen Figur ausgesprochen ist, ebenso erscheint in der gleichen idealen Verklärung die nackte Liebesgöttin mit ihrem reichen Gefolge von Eroten und Buhlerinnen. Aber diese von männlicher Sinnlichkeit wogende Welt ist im Gegensatz etwa zum Rokoko zugleich beherrscht von dem Ideal des Glücks der Ehe, wie es uns aus der Gestalt der Penelope in der Odyssee und aus der Fülle der Grabreliefs entgegenstrahlt.

Zu diesem männlichen Charakter der klassischen Kunst gehört ihre Auswahl ganz bestimmter Erscheinungen aus dem bunten Reichtum des Lebens. Sie wählt immer die volle, die reife, die entwickelte Form. Deshalb geht sie der Darstellung des Verfalls durch das Alter so lange aus dem Wege, deshalb erscheint das Kind als Kind gebildet so spät in ihr. Klassisch ist nur das Gesunde, heroisch nur die Kraft des Körpers und des geistigen Entschlusses. Und deshalb überschüttet sie mit allem Glanz, den Kunst nur je aufbringen konnte, die männliche jugendliche Erscheinung. In unaufhörlicher Wiederholung und immer neu versuchter Gestaltung ihrer Schönheit schwelgt sie gleichsam, da findet sie das Glück des Lebens am ungebrochensten, von immer neuer Hoffnung ist sie getrieben, den schlechtweg vollendeten Menschen zu schauen und zu schaffen, vollendet an Leib und Seele. Das ist die pädagogische Sehnsucht der klassischen Kunst, als wäre sie immer Sokrates dem jungen Alkibiades gegenüber gewesen.

Und nun gehören zu ihr die Werkstoffe, Bronze und Marmor, Gold und das Elfenbein, wie zu keiner anderen Kunst. Zum ägyptischen Stil gehören die dunklen Basalte und Diorite, zu der Portalkunst der nordischen Kathedralen die grau ernsten Sand- und Kalksteine, zur gotischen Plastik gehört die weiche Wärme des Holzes. Aber daß die klassische Kunst den Bronzeguß aus dem Osten übernimmt und die heimatlichen Marmorlager entdeckt, ist weder ein rein traditioneller noch ein zufälliger Vorgang. Denn auch sie hatte ja mit dem Holz und dem Kalkstein begonnen. Aber sie geht zur Bronze über, weil diese durch die Scharfkantigkeit der ziselierten Form ihr jene letzte Präzision der plastischen Grenze darbot, die ihrem heroischen Ideal entsprach, und sie findet den Marmor als wahlverwandten ihrer Sehnsucht, weil seine Leuchtkraft der schönen Erscheinung den Glanz verlieh, in dem sie ihrer Phantasie längst erschienen war. Gibt es schon keine Poesie, in der das Licht als solches eine so große Rolle spielt, wie bei Homer, so gibt es auch keine Plastik, die so auf den natürlichen Glanz des Gebildes hinarbeitet, wie die griechische. Bis zu welchem Grade dieses Prinzip der leuchtenden Gestalt in den uns verlorenen Goldelfenbeinbildern gesteigert war, davon können wir uns überhaupt keinen Begriff machen, weil Kunst nie wieder dergleichen versucht hat.

Mit diesen golden glänzenden oder vergoldeten Erzbildern und Statuen aus parischem oder pentelischem Marmor wird die natürliche Erscheinung in einen eigenen Bereich der Verklärung entrückt, durch den sie in einen neuen Gegensatz zu dem bloß naturalistischen Abbild des gegebenen Vorbildes und Modells tritt. Auch in diesem Falle beruht das schließlich erreichte Ideal auf Anregungen des Lebens, auf dem natürlichen Aufleuchten des nackten menschlichen Körpers inmitten seiner Umgebung. Aber während dieser Glanz und mit ihm das plastische Sichabheben des realen Körpers in der Wirklichkeit abhängig sind von den Zufälligkeiten der Beleuchtung, er also sein Leben von außen her gewinnt, zielt die klassische Plastik darauf ab, das ideale Bild

von den wechselnden Launen des Lichts möglichst unabhängig zu machen und ihm eine Leuchtkraft zu verleihen, als ginge diese von ihm aus und sei ein objektiver Bestandteil seines Wesens. Auf diese Leuchtkraft eines Bildwerks griechischer Technik geht die eigentümliche Tatsache zurück, daß es, unter Beispielen der verschiedensten Kunstepochen aufgestellt, aus ihnen sofort als unverkennbare Individualität hervorglänzt, wie kein anderes Bildwerk, auch wenn dieses ebenso aus Marmor oder Bronze besteht. Diese Leuchtkraft ist zwar an dem kostbaren Material von Marmor und Erz, Gold und Silber entwickelt, aber nicht an dieses gebunden oder nur von ihm abhängig. Sie beruht auf der eigensten und innersten Kraft der klassischen Formgebung. Denn auch der Kalkstein kann sie annehmen, die Terrakottafigur und sogar der heute so verachtete Gipsabguß, wenn man ihm nur die richtige Beleuchtung gewährt. Auch die chinesische Kunst stellt eine einzige wunderbare Lichtwelt dar, aber mit einer ganz anderen Rolle der menschlichen Figur darin. Zu der ganzen nachantiken Kunst jedoch gehören Dämmerung, Dunkel und der Schatten als gänzlich neue Materie der Gestaltung. Sie ist erfüllt von einer immer neuen Auseinandersetzung der beiden Mächte, des Hellen und des Dunklen, und obgleich im innersten Wesen der formal künstlerischen Gestaltung ihr auf das allerengste verwandt, ist der größte Antipode der reinen antiken Lichtwelt Rembrandt.

Es gibt für die körperliche Welt der bildenden Kunst kein Licht an sich. Die Lichtkomposition der klassischen Kunst schließt die Modellierung durch den Schatten ebenso in sich, wie die Dunkelmalerei Caravaggios oder Rembrandts die Steigerung des Hellen durch seine Abstufung aus dem Schatten heraus. Für die bildende Kunst gibt es immer nur den einen, gleichen Weg und das eine gleiche Ziel, das Bekenntnis der Herrlichkeit des Lebens, und darin beschlossen die Eröffnung seiner Hintergründigkeit. In der golden glänzenden Bronzefigur und der leuchtenden Marmorgestalt der klassischen Kunst ist die menschliche Figur zu einem solchen konfliktlosen Jubel der Lebensbejahung gesteigert, als wäre das Dasein eine sich immer erneuernde Siegesfeier der Vermählung von Gott und Welt. Aber in der Entwicklung der Kunst aus dem Archaischen heraus bis zum Ende des vierten Jahrhunderts wird auch der eigentümliche Prozeß sichtbar, in dem die Figur gleichsam in ihrem eigenen Feuer verbrennt und zuletzt mit Lysipp aus dem Festtag heraus in die nüchterne Realität tritt, als sei dieser zu Ende. Und hier eben wird ihre innerweltliche Endlichkeit und ihr besonderer metaphysischer Charakter sichtbar, wie er jeder großen Kunst, jeder in einem besonderen Sinne, angehört.

Die klassische Kunst ist eingespannt zwischen zwei ungeheure Weltmächte, die sie unaufhörlich neben sich hat, und mit denen sie durch ihr ganzes Bestehen hindurch ringt, um sich zu behaupten. Diese beiden Urmächte sind Chaos und Tod. Die eine ist die ungeordnete, ungestaltete, übermenschliche Fülle des Lebens, die andere sein ontologischer Gegenpol.

Der griechische Mythos hat das Bewußtsein von dem chaotischen Urgrund der Welt immer festgehalten. Der Herrschaft der olympischen Götter sind andere Zeitalter vorangegangen, deren ungeschlachte Dämonen zwar gebändigt in tiefere Erdschichten verbannt, aber nicht endgültig ausgerottet sind, und die sich wieder empören können. Der kleine Umkreis der griechischen Welt grenzt ringsum an die „Barbaren", die zwar auch gute Gesetze, „Weise" und wohltätige Götter haben können, aber bei denen „Menschliches" mit Unmenschlichem sich so eigentümlich vermischt, daß ihr Dasein an der griechischen Ordnunsgwelt gemessen chaotisch bleibt. Und jenseits der bekannten Kulturwelt gibt es einen unermeßlichen Bereich immer noch halb mythisch gesehener Urwelt, in der mächtige Fabeltiere, Riesen und Zwerge weiterleben, und deren chaotische Gewalten einmal in den Kosmos des griechischen Daseins hereinbrechen können. Ja, in historischer Zeit selbst braust aus dem Nordosten mit der Dionysosreligion ein Sturm

ekstatischer Religiosität über die griechischen Landschaften, und nur in einem langen Prozeß gelingt es, dem fremden Gott der Gesetzmäßigkeit der eigenen Götterwelt einzuordnen.

Jede Kultur ist Ordnung. Aber da die des Zweistromlandes nur eine Oasenkultur inmitten nomadischer Völker war, und die ägyptische nur eine kleine Herrenschicht oberhalb des Fellachentums erfaßte, so fehlt jenen Lösungen die Totalität des freien Menschentums in dem Umfang und der Tiefe, die erst die griechische Poliskultur ausbildete. Erst sie besitzt ein staatlich-religiöses System, von dem das ganze Leben umfaßt wird und daher eine Kunst, die das Leben in seiner ganzen Positivität widerspiegelt. Aber daß eben diese Kultur nicht ein ruhig zu genießender, sondern ein immer zu verteidigender, unaufhörlich riskierter Besitz ist, das Bewußtsein davon erfüllt die Kunst mit der eigentlich griechischen Spannung. Dem Chaos entgegen stellt sie ihre Ideen von Ordnung, Maß, Proportion, ja schließlich ihren Begriff von einer höchsten noch über den Göttern waltenden musikalischen Harmonie der Sphären der Welt. Aber die gleichsam fortwährend nachzitternde Nervosität der Einsicht in die unaufhebbare Antinomie von Ordnung und Chaos der Welt verrät sich in dem apotropäischen Charakter der griechischen Kunst, dessen einfachstes grandioses Symbol die mit dem Gorgonenhaupt ausgestattete Ägis ist, welche Athena und Zeus und von diesem entliehen, Alexander der Große und die römischen Kaiser tragen, die späten Repräsentanten der klassisch griechisch staatlichen Ordnungswelt. Weil sie dies Chaos noch unmittelbar hinter sich spüren, sind die ersten großen Apollofiguren so ernst weihevoll, und weil die Auseinandersetzung mit dem Chaos die immer aufs neue Götter und Menschen gestellte Aufgabe ist, wird der dorische Bau, die reinste Inkarnation der statischen proportionalen Ordnungsidee, mit Metopen geschmückt, welche die Taten des Herakles darstellen, des exemplarischen Helden, der die Welt von chaotischen Mächten reinigt.

Merkwürdigerweise hat die klassische Kunst, welche alle großen Mächte des Daseins in Gestalten dargestellt hat, deren jede einzelne eine lange Geschichte innerhalb ihr hat, eine beinahe gänzlich übergangen, den Tod. Sie hat ihn nicht ganz vergessen. Denn eine Episode der Dichtung illustrierend, in der gesagt wird, daß die Zwillingsbrüder Tod und Schlaf den Leichnam des Sarpedon nach Lykien trugen, hat sie Tod und Schlaf als geflügelte Wesen in menschlicher Gestalt dargestellt und diesen ursprünglich für eine bestimmte mythische Erzählung geprägten Typus auch auf Darstellungen des bürgerlichen Lebens angewendet. Aber die erhaltenen Monumente sind wenige, und so bleibt die Darstellung des Todes als Dämon oder Gottheit ganz isoliert und entwickelt sich auch nicht weiter. Das ist um so auffallender, als das Grab mit seinem Mal und seinen Totenbeigaben die andere große Monumentenklasse neben der Tempelskulptur und der Weihegabe an die Gottheit ausmacht. Weshalb ist die klassische Kunst der Darstellung des personifizierten Todes aus dem Wege gegangen? Als Aufgabe konnte sie ihr nicht unlösbar erscheinen, denn sie hat sie ja in jenem vereinzelten Beispiel in Angriff genommen.

Sie hatte eine gesonderte Darstellung des Todes gar nicht nötig, denn ihr Bewußtsein von der Vergänglichkeit des Lebens ist ein Stück ihrer Hingabe an den Glanz des Daseins. Das ist der andere Saitenton, der in der Musik der klassischen Kunst vibrierend mitschwingt.

Ist Herakles das große Symbol der unaufhörlichen Bedrohung durch das Chaos, so ist der andere beispielhafte Held des pädagogischen heroischen Systems Achilles. Er bildet den eigentlichen Mittelpunkt der Ilias. Früher Heldentod, von dem ihn auch die göttliche Mutter nicht bewahren kann, ist sein Schicksal. Und so fällt rings um ihn einer der Helden nach dem anderen, auf der Seite der Troer ebenso wie bei den Griechen, und Agamemnon, dem das Heldenschicksal nicht zuteil wird, fällt in der Tragödie durch das treulose Weib und ihren Buhlen. Von dieser unaufhörlichen Riskiertheit des Lebens ist jede Seite des griechischen Mythos erfüllt, und

der Untergang des gleichsam nachtwandlerisch auf dem geschliffenen Grat zwischen Leben und Tod dahinwandelnden Helden ist der große Inhalt des Dramas. Der Mythos aber ist das Spiegelbild der eigenen Polisexistenz und wird als solches empfunden. Ebenso wie die klassische bildende Kunst nicht das wirkliche Siegerporträt wiedergibt, sondern ein ideales, so darf auch die Tragödie nach der schrecklichen Erschütterung, welche die Aufführung von Phrynichos Drama, die Eroberung von Milet, über die Zuschauer brachte, keinen wirklichen Vorgang des realen geschichtlichen Lebens darstellen. Die ideale Welt als die umfassendere, begreift die wirkliche in sich. Ja, die Gefährdung der kosmischen Existenz umfaßt auch die Götter. Da der Mythos um den Beginn der Herrschaft der Olympier weiß, so ahnt er auch ihr Ende, und der Prometheus des Aischylos spricht die Ahnung aus.

Nun erfährt aber die Dynamik des Lebens ihre eigentliche und höchste Steigerung durch die Idee des Wettkampfes, der als Organisation das ganze griechische Leben durchdringt. Im ἀριστεύειν besteht das eigentliche Wesen des Heros, das sich im körperlichen und geistigen Agon durch unzählige Kanäle dem wirklichen Leben der Nation mitteilt und dadurch die einzelne Existenz mit dem mythischen Ideal verknüpft. Da aber zu dem Sieg des einen die Niederlage der vielen anderen gehört, und die Wettkampfidee als eine zentrale das ganze staatliche Leben mit einem ganz anderen Ernst erfüllt, als in der modernen Welt, wo sie nur peripher wirksam ist, so grenzt diese ganze Siegerwelt der klassischen Kunst an eine tragische der Enttäuschten, Unterlegenen, Verlachten und Verbannten. Wer diesmal siegt, kann das nächste Mal fallen, wer heute herrscht, kann morgen vom Ostrakismos ereilt werden. Nicht allein Achill ist Heros, sondern auch Ajas, der Telamonier, der im Wettstreit um die Waffen des Achilles unterliegt, aus gekränktem Ehrgeiz wahnsinnig wird und sich in sein eigenes Schwert stürzt.

Die klassische bildende Kunst ist aus dem gleichen tragischen Geiste geboren wie die Tragödie. Nur dadurch, daß in der fortwährenden Psychostasie des Schicksals die Schale des Lebens pendelt gegen die Schale der schwarzen Loose, wird sie so schwer und voll, so beladen mit allem Marmorgewicht herrlichster Körper, und fließt gleichsam über wie der römische Brunnen von immer neu aufquellendem Glück des Schönen. Und weil diese klassische Welt eingespannt ist in das höhere umfassendere Gesetz vom Werden und Vergehen der Welt, so ist ihre Figur so eigentümlich maßvoll und bescheiden. Sie ist voll agonaler Kraft, aber nie brüstet sie sich mit ihrer Übertreibung, sie ist erfüllt vom höchsten heroischen Pathos, aber immer dient dieses göttlich-staatlichem Befehl. Ja, von Anfang an sind diese energiegeladenen Apollofiguren eigentümlich zart, und immer bleiben sie kostbar aristokratisches Gewächs. Diese Kunst, an welcher der rational messende und ordnendeVerstand einen so großenAnteil hat, bleibt bei all ihrer Intellektualität gänzlich naiv und ist erfüllt von einer Unschuld, die uns nötigt, leise vor ihr zu sprechen. Ja, darin liegt gerade ihre Begrenzung, daß diese Unschuld eigentümlich tierhaft ist, und daß sich Götter, Menschengewächs, Tier und Pflanze in ihr so nahe stehen, als wären sie nur verschiedene Fassungen ein und desselben Gedankens der Schöpfung. Die klassische Kunst hatte nicht, wie alle spätere, die eben mit ihr sich auseinanderzusetzen hatte, zu ringen mit einer ihr überlegenen älteren Kunst. Sie lernt von Ägypten und Asien, aber wie ein überlegener Läufer läßt sie ihre Vorbilder gleich im ersten Einsetzen ihrer Kraft weit hinter sich. Sie wird auch nicht verändert, umgebogen und gebrochen, wie später so oft die europäische Kunst durch geistige Bewegungen und politische Schicksale, die außer ihr lagen. Nein, bei ihrer absoluten Identität mit dem Volk und dem Staat, aus deren Natur sie entsprang, und denen sie diente, verbrennt in der eigenen Lebensleidenschaft das klassische Griechentum selber, und der tierähnliche schmerzliche Blick der tegeatischen Köpfe des Skopas ist ihre letzte verzweifelnde Frage an das Schicksal.

In all diesem ist die klassische Kunst der erste und größte Fall von Kunst überhaupt in der Geschichte. In ihr zuerst ist Kunst ein totales, einheitliches System geworden, in welches das ganze Leben eines Volkes einmündet, um sich neben seiner Selbstoffenbarung in der religiösen Dichtung auch im Bildwerk auszusprechen. Alle ältere Kunst war nicht total wie sie, keine spätere besitzt ihre einheitliche Geschlossenheit und Substanzialität. In ihr zuerst ist dem Chaos des Lebens Kunst als Form als eines der großen Ordnungsprinzipien der Kultur entgegengestellt, deren andere Religion, Staat, Poesie und Wissenschaft sind. Und das ist ihre europäische Wirkung, daß von da ab dieses Ordnungsprinzip der Kunst in dem Maße zu den einzelnen Zeitaltern der europäischen Kultur gehört, als diese mit ihr, der griechischen, zusammenhängen. Denn Kunst ist nicht ein allgemeines dumpfes Fühlen und Ahnen, sondern bildende Kunst ist geformte, gesetzmäßige Gestalt, und Gestalt beginnt im geschichtlichen europäischen Raum erst mit der klassischen griechischen Figur. Und dadurch ist die klassische Kunst das große Beispiel von Kunst überhaupt geworden, daß in ihrer Verklärung des Lebens dessen transzendenter Charakter sichtbar wird, gerade aus seiner innerweltlichen Steigerung heraus. Die klassische Kunst war eine unermeßliche Macht. Nur weil sie diese war, hat das Christentum, dessen reine Geistigkeit ihrem sinnlichen Wesen diametral entgegengesetzt war, mit ihr paktiert und sie in seinen neuen Gottesstaat hereingelassen. Mit dieser Macht der klassischen Kunst setzt sich von da ab jede andere und neue, auch über die Grenzen Europas hinaus, auseinander. Dieser Prozeß der Auseinandersetzung beginnt sofort mit ihrem Ende in der hellenistischen Kunst selbst und dauert bis zum heutigen Tag. Denn nicht nur der Geist ist ewig, sondern auch die Form.

Verzeichnis der Namen, Sachen und Stilbegriffe

Dieses Register bezieht sich sowohl auf den I. Band (Ägypten und Vorderasien) als auch auf den vorliegenden II. Band. Die beiden Bände sind durch römische Ziffern (I für den I. Band und II für den II. Band) zu unterscheiden. Für den III. Band (Die hellenistische und römische Kunst) kommt ein besonderes Register.

A

H

N

O

Q

R

S

Orts- und Museumsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis

150,—

Verzeichnis der Tafeln

Mitteilung an die Bezieher des „Handbuchs der Kunstwissenschaft"

Um eine schnellere Beendigung der ***„Antiken Kunst"*** zu gewährleisten, wurde von der Redaktion des Handbuchs Herr Dozent Dr. Zschietzschmann beauftragt, die beiden letzten Abschnitte: „Die hellenistische und römische Kunst" zu bearbeiten. Diese Arbeit liegt bereits zum größten Teil im Manuskript vor. Da es sich ergab, daß der Band zusammen mit der „Klassischen Kunst Griechenlands" dann zu stark und unhandlich werden würde, bestand die Notwendigkeit, den Inhalt in zwei handlichere Halbbände zu verteilen. Der erste vorliegende Halbband umfaßt die ***„Klassische Kunst Griechenlands"***, der zweite Halbband, enthaltend die ***„Hellenistische und römische Kunst"***, folgt in etwa einem halben Jahr. Damit wird das gesamte Handbuch abgeschlossen vorliegen.

Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam